
www.ibtesamh.com/vb
مجلة الابتسامة
المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة
مبادئ النقد الأدبى و العلم والشعر
** معرفتي **
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة
تأليف:
أ.أ. رتشاردز
ترجمة وتقديم وتعليق:
محمد مصطفى بدوى
مراجعة:
لويس عوض وسهير القلماوى
416
www.ibtesamh.com/vb



المشروع القومى للترجمة

مبادئ النقد الأدبى
و
العلم والشعر

تأليف : أ.أ. رتشاردز

ترجمة وتقديم وتعليق : محمد مصطفى بدوى

مراجعة : لويس عوض وسهير القلماوى

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤١٦
- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر
- أ . أ . رتشاردز
- محمد مصطفى بدوى
- لويس عوض وسهير القلماوى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

يضم هذا المجلد ترجمة لكتابى :

Principles of Literary Criticism,

&

Science and Poetry,

I.A. Richards

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira. Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

فهرس الموضوعات

ثانيا :

مقدمة المترجم لهذه الطبعة الجديدة

فى سنة ١٩٧٣ نشرت مطبعة جامعة أكسفورد كتاباً بعنوان « أ . أ . رتشاردز : مقالات لتكريمه » كتبها نخبة من أقطاب أساتذة الجامعات المتخصصين فى النقد الأدبى والأدب الإنجليزى بمناسبة بلوغه سن الثمانين ، وفى مستهل الكتاب حوار عقده أحد أساتذة جامعة هارفارد (روبين براور) مع رتشاردز ؛ حيث قضى معظم حياته الأكاديمية بعد رحيله عن إنجلترا . هذا الحوار يلقى المزيد من الضوء على تطور رتشاردز الفكرى ابتداء من نشأته فى جامعة كمبردج فى إنجلترا فى فترة يمكن تسميتها بالعصر الذهبى ؛ إذ تألق فيها عدة عباقرة فى الفكر والفلسفة أمثال (ج . إ . مور) ، و (برتراند رسل) ، و (لودڤيج ڤيتجنشتاين) ، و (ألفريد فورث هوايتهيد) ، ومن خلال هذا الحوار نتبين الظروف التى أُلِّفَ فيها كتابه « مبادئ النقد الأدبى » ، كيف تولّد عن محاضراته فى الأدب الإنجليزى . وكانت دراسة الأدب الإنجليزى كموضوع تخصص لدرجة الليسانس حديثة العهد بجامعة كمبردج حين عُيِّن رتشاردز محاضِراً فى ١٩١٩ . وبطبيعة الحال لم يكن رتشاردز يحمل إجازة فى الأدب الإنجليزى ، وإنما كان دارساً للفلسفة وmولعًا بالسيكولوجيا وعلم الأعصاب ، وكان يحاضر فى موضوعى مبادئ النقد الأدبى والرواية المعاصرة .

وجدير بالذكر أن جمهور المستمعين لمحاضراته كان يشمل أفراداً نابغين أصبحوا فيما بعد من أئمة النقاد والباحثين فى الأدب الإنجليزى مثل : (وليم إمبسون) (١٩٠٦ - ١٩٨٤) ، و (ف . ر. ليڤز) (١٨٩٥ - ١٩٧٨) ، و(ميوريل براد بروك) (١٩٠٩ -   ) . وعلى الرغم من أنه كان يحاضر عن الرواية وعن (چوزيف كونراد) (١٨٥٧ - ١٩٢٤) بالذات إلا أنه فى كتابه عن مبادئ النقد الأدبى لا يعالج من الأدب غير الشعر تقريباً وإن كان يشمل الشعر المسرحى فى التراچيديا . من هذه الناحية يعتبر رتشاردز امتداداً للتراث التقليدى فى النقد ابتداء من أرسطو ،

فلم يظهر الاهتمام الجاد بالرواية إلا فى العقدين الثانى وبالذات الثالث من القرن العشرين ، ولم يلبث أنه نما وتطور بشكل مذهل ولاسيما فى النصف الثانى من ذلك القرن .

ومن الطريف أننا نقرأ فى هذا الحوار - ولأول مرة - أن العبارة الشهيرة التى يفتتح بها رتشاردز كتابه فى المقدمة - والتى تعلق بالذاكرة لغرابة ورودها فى كتاب فى النقد الأدبى فى ذلك الوقت - وهى « الكتاب آلة للتفكير » لم تكن فى الواقع من تأليف رتشاردز نفسه وإنما اقتبسها من كلام المهندس المعمارى التجريبى الشاب (لو كوربيزيه) (١٨٨٧ - ١٩٦٥) الذى أصبح فيما بعد علمًا من أعلام فن العمارة فى القرن العشرين حين قال : « البيت آلة للسكن ، والكرسى آلة للجلوس ، والكتاب آلة للتفكير » . كذلك نعلم من الحوار كيف أن كتابه « العلم والشعر » (١٩٢٦) « تفرّع » من كتاب « مبادئ النقد الأدبى » - على حد قوله - ، ولذلك حين اقترح علىّ صديقى الأستاذ الدكتور جابر عصفور أن أعيد نشر ترجمتى لكتاب « مبادئ النقد الأدبى » وأن ألحق بها ترجمتى لكتاب « العلم والشعر » وجدت أن فكرة الجمع بينهما بين دفتى مجلد واحد لها فى الواقع ما يبررها .

لقد مضت حوالى ثمانين سنة على تأليف رتشاردز لكتابه « مبادئ النقد الأدبى » وأكثر من أربعين سنة على ترجمتى العربية لهذا الكتاب . وفى خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الماضية حدثت تطورات خطيرة فى ميدان النقد الأدبى وبالذات فيما يسمى الآن بنظرية الأدب . لقد ظهرت مدارس وحركات عديدة وصاخبة ابتداء من مكتشفى أهمية إسهامات الشكليين الروس وعلماء اللغة فى بداية القرن الماضى ، ثم أتباع التحليل النفسى من مدرستى (فرويد) و (يونج) والماركسيين الجدد ، وذوى النزعات الفلسفية أمثال : الوجوديين ، والظاهراتيين ، و « النقد الجديد » فى فرنسا (وهو غير حركة « النقاد الجدد » التى سبقته فى أمريكا) من البنيويين والتفكيكيين ومدرسة القراءة والاستجابة والتلقى والتأويل الهرمنيوطيقى ، وأصحاب النقد النسوى ، والنقد الثقافى ونقد ما بعد الاستعمار . وهكذا أصبحت نظرية الأدب مادة مستقلة تدرس فى معظم جامعات العالم . ويقول الدكتور صبرى حافظ فى مقال نشره فى مجلة الهلال (الجزء الخاص بقضايا النقد المعاصر - يونية ٢٠٠١) بشىءٍ من المبالغة فى نظرنا : « ما انتاب النقد الأدبى فى القرن العشرين ليس أقل من ثورة

معرفية كاسحة وغير مسبوقة ... ، فما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبى يعادل ما أنجزه النقد الأدبى منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع استقصاءات سانت بيف وهيبوليت تين الفرنسية إن لم يفقه » (ص ١٠٩) . وطبيعى أن تدعونا هذه التطورات إلى إعادة النظر فى دور رتشاردز وكتاباته ، وإلى أن نتساءل عما إذا كان لريتشاردز أهمية ذاتية بالإضافة إلى أهميته التاريخية التى لا جدال فيها .

وقبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال يستحسن أن نلقى نظرةً عاجلة على أهم ما نشره رتشاردز (١٨٩٣ - ١٩٧٩) فى ميدان النقد بعد كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) وحتى وفاته (فى ١٩٧٩) . ظهر لرتشاردز فى (١٩٢٦) « العلم والشعر » وتلاه « النقد التطبيقى أو العملى » (١٩٢٩) ، و« منشيوس عن الذهن » (١٩٣٢) ، ثم « كولردج عن الخيال » (١٩٣٤) ، و« أسس التدريس فى الشرق والغرب » (١٩٣٥) ، و« فلسفة البلاغة » (١٩٣٦) ، و« التفسير فى التدريس » (١٩٣٨) ، و« كيف تقرأ صفحة » (١٩٤٢) ، و« الإنجليزية الأساسية واستخدامها » (١٩٤٣) ، ومجموعتان من مقالاته المنشورة فى قضايا اللغة والنقد والثقافة والتربية : « أدوات تأملية » (١٩٥٥) ، و« أقرب بكثير جدا » (١٩٦٩) ، والعديد من المؤلفات حول موضوع « الإنجليزية الأساسية » وهى إنجليزية مبسطة لا تزيد مفرداتها عن ٨٥٠ كلمة استحوذت على اهتمامه وجهده على مر السنين ونقل إليها « جمهورية أفلاطون » (١٩٤٢) وحاول أن يجعل منها لغة عالمية دون أن يحقق غايته ، وأهم هذه الكتب فيما يخص النقد الأدبى أربعة هى : « العلم والشعر » ، و« النقد العملى » ، و« كولردج عن الخيال ، و« فلسفة البلاغة » .

يبدأ كتاب « العلم والشعر » بكلمات اقتبسها رتشاردز من الناقد الكبير (ماثيو أرنولد) (١٨٢٢ - ١٨٨٨) يتنبأ فيها بأن للشعر مستقبلاً هائلاً لأن الإنسانية ستجد فيه مستقراً لها على مر الأيام ، إذ بدأت المعتقدات والمذاهب والتقاليد تؤذن بالتداعى والانهيار ، وحتى الدين الذى كان يعتمد على الوقائع المفترضة ويربط بها كل انفعالاته أخذت تتخلى عنه هذه الوقائع . أما الشعر فإنه لا يقوم على الوقائع ولكن على المعنى ، ولذلك لن يؤثر فيه العلم كما أثر فى المعتقدات والمذاهب والدين . هذه الكلمات التى يقتبسها رتشاردز هى بمثابة مفتاح لفحوى كتابه « العلم والشعر » الذى - على الرغم من صغر حجمه - يثير الكثير من القضايا الفكرية الهامة مثل التغير فى

شتى نواحي الحياة نتيجة هيمنة التفكير العلمي المتزايدة ، ومن ثم ضرورة تعديل أفكارنا فى العديد من الأمور - بما فيها الشعر - بما يتفق والروح العلمي وطبيعة الدور الذى يلعبه الشعر فى هذا العالم الجديد .

الفصل الأول من الكتاب وعنوانه « الموقف العام » يصف التغير الذى أصاب العالم وحيرة الإنسان نتيجة ما يسميه « نبوّه عن الطبيعة » ويشرح هذه الفكرة فى الفصل الخامس فيصف كيف تغيرت صورة العالم مما أدى إلى تغيير مواقفنا، ويقول إن التغير البارز يمكن وصفه بأنه إبطال أثر الطبيعة ، فقد ثبت لنا أن الطبيعة تأخذ موقفًا محايداً من عواطف الإنسان . التغير إذن هو تحول عن النظرة السحرية للعالم إلى النظرة العلمية ، ويقصد بالنظرة السحرية - على وجه التقريب - « الإيمان بعالم تسيطر فيه الأرواح والقوى الخفية على الحوادث . هذه الأرواح والقوى يمكن استدعاؤها والتسلط عليها - إلى حد ما - عن طريق ممارسة بعض العادات الإنسانية ، والإيمان بالإلهام وشتى ضروب العقائد التى وراء المراسيم كلها تمثل هذه النظرة » . وقد أخذت هذه النظرة السحرية تختفى فلم تعد صورة العالم التى يقبلها العقل المثقف بسهولة تتكون منها ، وذلك نتيجة اتساع نطاق معرفة الإنسان بالطبيعة وزيادة سيطرته عليها عن طريق اكتشاف القوانين الطبيعية . والسبب فى صمودها آلاف السنين هو قدرتها على إشباع حاجات الإنسان العاطفية . ولمّا كان الشعر - ومعه سائر الفنون الأخرى فيما يبدو - قد نشأ بنشوء هذه النظرة السحرية ، فهناك احتمال يجب أن نأخذه مأخذ الجد وهو أن الشعر سيزول بزوال هذه النظرة . فعلى الرغم من أن أفراداً مثل ماثيو أرنولد نادوا بمطالب غريبة للشعر ، فإن النظرة الحديثة للشعر تتلخص فى أن الشعر لا مستقبل له وأنه كان بمثابة صلصلة أو « خشخشة » عقلية أيقظت العقل الإنسانى فى طفولة المجتمع المدنى؛ ولذلك فمن الحمق أن ينظر العقل الإنسانى الناضج نظرة جدية إلى ألاعيب طفولته ، فالنتيجة الحتمية للتقدم العلمى هى هدم فرص وجود الشعر .

يتساءل رتشاردز عن حقيقة الأمر وكيف سيتأثر الشعر ذاته بالعلم ؟ وللإجابة عن هذا السؤال يحاول أن يحدد ماهية الشعر ويستكشف الأسباب التى تدعونا إلى الاعتقاد بأن الشعر ذو قيمة حقيقية . وفى سبيل ذلك يدرس التجربة التى يمر بها القارئ حين يقرأ قصيدة ما مثل قصيدة « جسر وستمنستر » للشاعر (وردزورث)

(١٧٧٠ - ١٨٥٠) ، يوضح أن ما تثيره التجربة فى الذهن ينقسم إلى فرعين : أحدهما أساسى ، والآخر ثانوى ، هذان الفرعان متداخلان من كل النواحى ولكل منهما تأثيره الحميم فى الآخر ولا يجوز الفصل بينهما إلا لأجل تسهيل عرض المسألة ، الفرع الثانوى يسميه رتشاردز التيار الفكرى ، أما الآخر فيسميه الفرع الفعّال أو الانفعالى أى العاطفى . التيار الفكرى - ويتألف من الأفكار - أقل التيارين أهمية ؛ إذ ينحصر دوره فى كونه مجرد وسيلة توجّه التيار الفعال وتنبهه ، وذلك على عكس ما نظن ؛ إذ يلوح لنا أن الأفكار تقوم بأداء ماهو أخطر من ذلك ، ولكن هذا هو وهمنا الأكبر . ويمضى رتشاردز فيحلل ماتثيره القراءة من انفعالات وذلك فى حدود السيكولوجيا وعلم الأعصاب .

على القصيدة أن تخاطب مجموعة النزعات المعقدة التى يتألف منها الذهن فتكون نفسها أحيانًا هى المؤثر الذى يحدث فيها الاضطراب وقد تكون أحيانًا أخرى مجرد وسيلة تزيل الاضطراب الكائن ، وفى أغلب الأحيان تجمع بين هاتين العمليتين . ويجب أن نتصور أن تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان .... ، والسبب فى فهمنا للألفاظ - أى فى سير الفرع الفكرى من التيار فى مجراه بنجاح - هو أن إحدى نزعاتنا تستجيب خلال هذه الوسيلة

الفكر فى الشعر إذن ليس غاية فى ذاته وإنما هو مجرد وسيلة ، والغاية هى الانفعال أو العاطفة ، فالشعر نقيض العلم من جهة استخدامه للألفاظ ، حقا إننا نجد فى القصيدة أفكارًا محددة ، ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى كون الشاعر يختار ألفاظه اختيارًا منطقيا كما يفعل العالم قاصدًا معنى واحدًا حاجبًا أى شبهة فى إمكان قصد أى معنى آخر ، وإنما هو العكس ؛ فسبب تحديد الأفكار فى الشعر هو أن الوسيلة التى يطرقها الشاعر : نغمات صوته والإيقاع الشعرى ، كل هذه توثر فى نزعاتنا وتجعلها تصطفى الأفكار المعينة التى تحتاج إليها من بين ذلك العدد المائج المبهم من الأفكار الممكنة التى يجوز أن يذهب إليها المعنى .

وهذا يؤدى بنا إلى أشهر المسائل التى يثيرها كتاب « العلم والشعر » - وترد فى الفصل السادس وعنوانه « الشعر والعقائد » - وهى مسألة الفرق بين لغة العلم ولغة الشعر ، بين التقريرات العلمية والتعبير العاطفى . يقول رتشاردز : إن القضية العلمية قابلة للتصديق والتكذيب إذ « نثبت صدقها أو كذبها عن طريق التحقيق

العلمي بالمعنى الدقيق للفظة التحقيق كما يفهمها العالم فى معمله . أما التعبير العاطفى الشعرى فهو غير قابل للتصديق والتكذيب بهذا المعنى ، وحين نتحدث عن صدق التعبير الشعرى فإننا فى الحقيقة نريد أن نقول : إننا نقبله قبولاً عاطفيا ؛ لأنه يوافق أحد مواقفنا العاطفية . ليست وظيفة الشاعر إذن أن يقرر قضايا حقيقية علمية على الرغم من أن الشعر يبدو دائمًا كأنه يقرر قضايا بل قضايا مهمة . هذه القضايا هى - فى الواقع - قضايا زائفة أو شبيهة بالقضايا وليست هى ؛ لأنها لا يمكن تصديقها أو تكذيبها مثل القضايا الحقيقية التى يقررها العلم ، وينبغى تأكيد هذه النقطة لأنها قد أسىء فهمها على نحو أزعج رتشاردز كما يعترف لنا فى حواره مع الأستاذ روبين براور الذى أشرنا إليه فى مطلع هذه المقدمة ، النقطة هى أن رتشاردز لا يعنى بمصطلح القضايا الزائفة أنها قضايا كاذبة وإنما يعنى أنها ليست قضايا على الإطلاق بالمدلول العلمى لأنها غير قابلة للتصديق والتكذيب ، وربما كان اختيار كلمة زائفة pseudo اختيارًا غير موفق وكان الأفضل أن نترجمها بأشباه قضايا مثلاً درءًا لاحتمال سوء الفهم .

وفى الواقع لم يفعل رتشاردز فى تمييزه بين لغة العلم ولغة الشعر فى كتابه « العلم والشعر » أكثر من أنه أكّد أو طوّر ما سبق أن قاله فى كتاب « معنى المعنى » كما وضحنا فى مقدمتنا للطبعة الأولى من ترجمتنا لكتاب « مبادئ النقد الأدبى » إذ ميّز هو وأُوجدين بين لغة الإشارة وهى لغة العلم التى تشير إلى الأشياء فى العالم الخارجي ولغة الانفعال وهى لغة الشعر التى لاتشير إلى أى شىء فى العالم الخارجي وإنما مجالها العالم الباطن ، عالم الوجدان والانفعالات والمواقف العاطفية التى يعبّر عنها المتكلم أو يستثيرها لدى المخاطب سواء أكان مستمعًا أم قارئًا ، ومع ذلك فلأنه جعل الشعر مسألة انفعالات ووجدان فحسب وعزله عن الفكر والمعتقدات أو كاد أن يعزله اضطره هذا إلى إصدار أحكام غريبة كل الغرابة على بعض الشعر الحديث إذ وجد أن (ت . س . إليوت) (١٨٨٨ - ١٩٦٥) فى قصيدته « الأرض الخراب » قد « نجح فى الفصل التام بين شعره وبين سائر المعتقدات دون أن يضعف ذلك من شعره » مما جعل إليوت يرفض هذا التفسير لقصيدته كليةً .

وينهى رتشاردز كتابه بفصل موجز عنوانه « شعراء معاصرون » يدرس فيه كيف جابه بعض الشعراء الأزمة الروحية التى نتجت عن تحييد الطبيعة أو إبطال أثرها وانهيار العقائد ، فيختار أربعة شعراء هم : (توماس هاردى)

(١٨٤٠ - ١٩٢٨) ، و (وولتر دى لامير) (١٨٧٣ - ١٩٥٦) ، و (وليم بطلر ييتس) (١٨٦٥ - ١٩٣٩) ، و (د . هـ . لورانس) (١٨٨٥ - ١٩٣٠) ، ويبدأ بتوماس هاردى الذى يعكس شعره هذه الأزمة : « لقد أصر هاردى على رفضه أى عزاء أو سلوى فى المحنة القائمة فى عصر اشتد فيه الإغراء على البحث عن عزاء أو سلوى .. سلوى يجدها المرء فى النسيان أو فى الإيمان بعقيدة ما ؛ كل هذه الحلول طرحها هاردى جانبًا ، ولهذا شغله التفكير فى الموت ؛ ففى تأمل الموت إحساس جارف بضرورة اعتماد المواقف الإنسانية على نفسها فى عالم لا يبالى بأحد » . أما دى لامير فيجد رتشاردز فى شعره تعبيراً عن رغبة فى الهرب والنسيان والبحث عن مأوى يحميه من العاصفة ، ويتحول بيتس إلى رؤى النساك ، ويستلهم الغيبوبة ، والحالات الشعورية الشاذة ، بينما يقوم لورانس بمحاولة رائعة لاسترجاع عقلية رجل الغابة البدائى ، وكلاهما يرفض المدنية الحديثة ويحاول أن يكتشف صورة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التى أوجدها العلم .

لننتقل الآن إلى كتاب « النقد العلمى » ويعد من أهم الوثائق فى تاريخ النقد الأدبى بإنجلترا . يصفه رتشاردز بأنه « دراسة فى الحكم الأدبى ، وفى الجزء الأول التمهيدى للكتاب يوضح ما الذى دفعه إلى تأليفه فيقول : « لقد وضعت نصب عينى ثلاثة أهداف ..

أولاً : أن أقدّم ضربًا جديدًا من التوثيق لأولئك الذين تهمهم الحالة الراهنة للثقافة سواء بوضعهم نقادًا أو فلاسفة أو مدرِّسين أو متخصصين فى علم النفس أو مجرد أشخاص يدفعهم حب الاستطلاع .

والهدف الثانى : هو توفير طريقة جديدة لأولئك الذين يريدون أن يكتشفوا لأنفسهم كنه أفكارهم ومشاعرهم إزاء الشعر ...

أما الهدف الثالث : فهو تمهيد الطريق إلى مناهج تربوية أكفأ مما نستخدمه الآن فى تنمية قدرتنا على التمييز وفهم ما نسمعه ونقرؤه » .

والذى صنعه رتشاردز هو أنه جمع عددًا من المتطوعين رجالاً ونساءً معظمهم من طلبة الليسانس المتخصصين فى اللغة الإنجليزية وآدابها فى جامعة كمبردج وبعضهم من طلبة الدراسات العليا مع قلة من المثقفين المهتمين بالشعر ، وعرض عليهم نماذج من الشعر من مختلف الأنواع والعصور، ومنه الجيد والردىء، دون أن

يذكر لهم أسماء الشعراء أو يحدد لهم تواريخ القصائد ، وطلب منهم أن يعيدوها إليه بعد أسبوع بعد أن يعلقوا عليها ويزنوها بميزان النقد ، ثم نشر هذه النماذج ومعها تعليقات المعلقين عليها ، ليس فقط ليظهر مقدار سوء فهم هذا الجمهور المثقف لهذه النماذج لأنها كانت غفلاً من أسماء أصحابها ولكن لكى يعرض محاولته تفهّم هذه الاستجابات المتنوعة ، وليفسر أسباب الصعوبات التى يجدها القراء فى قراءة الشعر أى النصوص ذاتها وبدون المعونة التى تجلبها معرفة أسماء الشعراء والعصور التى عاشوا فيها . وقد حصر هذه الأسباب فى الجزء الأول التمهيدى من الكتاب وأخذ يناقشها بشىء من التفصيل فى بقية الكتاب . وغنى عن الذكر أن مركز دراسته - كما يقول - هو علم السيكولوجيا ، فهو يحاول سبر أغوار نفس القارئ ودوافعه الشعورية واللاشعورية إن أمكن .

الجزء الثانى من الكتاب يخصصه رتشاردز لما يسميه « التوثيق » وفيه نجد نصوص القصائد النماذج وتعليقات مختلف القراء عليها .

أما الجزء الثالث ويطلق عليه اسم « التحليل » فيشمل أهم ما يعرضه رتشاردز من الآراء ويتألف من ثمانية فصول بهذه العناوين :

١ - المعنى بأنواعه الأربعة .

٢ - لغة المجاز .

٣ - الدلالة والإحساس .

٤ - الشكل الشعرى .

٥ - الارتباطات الدخيلة والاستجابات الجاهزة .

٦ - العواطفية والكبت .

٧ - العقائد فى الشعر .

٨ - الافتراضات الفنية والتصورات النقدية المسبقة .

والجزء الرابع من الكتاب يحوى « الملخص والتوصيات » .

طبعًا لا يتسع المجال لمناقشة ما تحويه جميع الفصول من قضايا ولكن ينبغى على الأقل أن نذكر قضية المعنى التى ترد فى الفصول الأربعة الأولى من الجزء الثالث ؛

إذ يصر رتشاردز على أن أهم شيء فى دراسة الأدب هو أن ندرك أن هناك عدة أنواع من المعنى : فاللغة - ولاسيما حين تستخدم فى الشعر - تقوم بعدة وظائف فى نفس الوقت يمكن تقسيمها إلى أربعة ومن ثم نقول إن هناك أربعة أنواع من المعنى نطلق عليها هذه الأسماء :

١ - الدلالة Sense .

٢ - الإحساس Feeling .

٣ - اللهجة Tone

٤ - القصد Intention .

أولاً - فيما يخص الدلالة : نحن نستخدم الكلمات لنوجه انتباه المستمع إلى وضعٍ ما ؛ لكى نعرض عليه أمرًا من الأمور لينظر فيه ولكى نثير عنده بعض الأفكار بخصوص هذا الأمر .

ثانيًا - فيما يتعلق بالإحساس : نحن عادةً نشعر بإحساس نحو هذا الأمر الذى نعرضه ، ويكون لنا موقف إزاءه أو وجهة نظر خاصة تجاهه تجعلنا نهتم به على نحو خاص ، وتلّون مشاعرنا الشخصية فنستخدم اللغة للتعبير عن هذه المشاعر وهذا الاهتمام . وبالمثل فحينما ننصت لكلام ما نتلقى هذه المشاعر وهذا الاهتمام كجزء مما نستقبله سواء أكان المتكلم واعيًا بمشاعره إزاء ما يتحدث عنه أم غير واعٍ

ثالثًا - هناك اللهجة ؛ إذ إن المتكلم عادةً له موقفه بالنسبة لمن يستمع إليه ، فهو يختار أو يرتّب كلامه قاصدًا أو عن غير قصد بما يلائم موقفه إزاء المستمع ولهجة كلامه تعكس وعيه بهذه العلاقة بالمستمع .

رابعًا - هناك قصد المتكلم ، أى هدفه الواعى أو اللاواعى أى ما يحاول أن يولده من أثر ، ويبيّن رتشاردز عن طريق تحليله لتعليقات المشتركين فى تجربته الواردة فى الجزء الثانى من الكتاب كيف أن أسباب عدم فهم البعض للنصوص الشعرية تعود إلى عدم إدراكهم لواحدة أو أخرى من هذه الوظائف الأربع للمعنى .

وليست هذه الوظائف على نفس الدرجة من الأهمية فى الكلام ؛ إذ تسود وظيفة الدلالة فى مقال علمى أكاديمى بينما يسود الإحساس واللهجة عادةً فى قصيدة من

الشعر ، فالكثير من القضايا التى ترد فى الشعر - إن لم يكن أغلبها - إنما تُستَعمل كوسيلة لتوجيه الإحساس والمواقف وللتعبير عنها وليس لتعضيد مذهب أو عقيدة ما . والشاعر يسلك مسالك مختلفة فى إخضاعه القضايا لأغراضه العاطفية ، فقد يشوّه القضايا وقد يعرض قضايا ليست لها علاقة منطقية بالموضوع الذى يعالجه ، وعن طريق الاستعارة وغيرها من المجاز ، قد يذكر أموراً دخيلة من الوجهة المنطقية بل قد يسوق كلاماً فارغاً لا يقبله العقل ، وذلك لصالح وظائف اللغة الأخرى ، أى للتعبير عن الإحساس أو لتعديل اللهجة أو لأى غرض آخر له ، فإذا وُفّق فى تحقيق هذه الوظائف لن يحق للقارئ أن يعترض على سلوكه ، ولذلك يحتاج معظم الشعر إلى قراءات عديدة لكى يفهمه القارىء .

حقًا إن الدلالة لها أهميتها باعتبارها الوسيلة الأهم لتحقيق الوظائف الأخرى ، ولكنها ليست هى غاية الشاعر الرئيسية ، فسيطرته على أفكارنا هى عادة وسيلته الرئيسية لسيطرته على أحاسيسنا وفى الغالبية العظمى من الشعر إنما نفقد كل ما فيه من قيمة إذا أسأنا فهم دلالته . غير أن هذا لا يعنى مطلقًا أننا يجوز لنا أن ننزع الدلالة من سياقها ونفصلها عن القصيدة ونصوغها فى قالب نثرى نشرح به القصيدة ونعتبر هذا الشرح النثرى هو معنى هذه القصيدة ، فالعلاقة وثيقة وحميمة بين الدلالة والإحساس بحيث يصعب الفصل بينهما ؛ إذ يعتمد كلاهما على الآخر ، وصوت اللفظة له علاقة بما تثيره من الإحساس حينما ترد فى سياق الشعر ، والذى يحدد ما تثيره لفظة أو عبارة هو السياق الذى ترد فيه والأثر المتبادل بين الأجزاء المكونة لدلالة السياق . إن الاستعارة هى نقل لكلمة من استعمالها العادى إلى استعمال جديد ، وفى الاستعارة الدلالية نجد أن ما يولّد الاستعارة ويبررها هو الشبه بين الموضوع الذى تعود عليه عادة والموضوع الجديد ، أما فى الاستعارة العاطفية فالنقل يتم من خلال الشبه بين الأحاسيس التى يولدها الموقف الجديد وتلك التى يولدها الموقف العادى المألوف ، ومن الوجهة الفنية يسعى الشاعر إلى اكتشاف الوسائل التى عن طريقها يسيطر على الإحساس من خلال الاستعارة، كذلك من الخطأ الفاحش اعتبار موسيقى الشعر شيئًا منفصلاً عن دلالته . وهكذا - لهذه الاعتبارات جميعًا - يصعب الفصل بين الشكل والمضمون .

إن أهمية كتاب « النقد العملى » تعود إلى عدة أمور منها أنه أول محاولة منهجية تتخطى التفكير النظرى عما يتلقاه القارئ حين يقرأ الشعر ، وتستخدم أسلوب

تجارب العالم فى المختبر ، ومنها تبيان ضرورة التركيز على النص الشعرى ذاته وقراءته بدقة وبتأنٍ وإمعانٍ بدلاً من الاكتفاء بالتعميمات التى يؤدى إليها معرفة حياة الشاعر وظروف عصره ، ومنها - أيضًا - زيادة رهافة أدوات الناقد بتوضيح دور « المعنى » فى الشعر .

ويواصل رتشاردز تفكيره فى مسألة المعنى فى كتابه « كولردج عن الخيال » وفيه يدرس نتاج ذلك الناقد الإنجليزى العظيم (صمويل تيلور كولردج) (١٧٧٢ - ١٨٣٤) الذى كان له عميق الأثر فى تفكيره ، ويحاول أن يستنبط من كتاباته النقدية - على صعوبة بعضها - نظامًا ونظرية فى الأدب ، ومن خلال هذه المحاولة لتفهم كولردج يبدى رتشاردز ملاحظاته ويدلى بآرائه . ومهما كان رأينا فى فهمه لكولردج - وأحيانًا يصعب قبول هذا الفهم - إلا أنه ما من شك فى أن هذه الملاحظات والآراء تلقى ضوءًا ساطعًا على تفكير رتشاردز الناقد نفسه .

يذهب رتشاردز إلى أن كولردج كان أساسًا يهتم بالمعانى ، أى أنه كان يُؤمن بأن السؤال عن معانى الكلمات هو السؤال عن كل شىء ؛ إذ يفسر لنا جميع أمورنا فى الحياة ، ويرى رتشاردز أن كولردج بمواهبه الفذة وفكره الثاقب وحدسه العميق قد خطا خطوات كبرى نحو تأسيس ما يسميه علم المعانى ، ويشعر بأن أفضل وسيلة لأداء دينه الكبير لكولردج هو أن يطور تفكيره فى فهم اللغة ، وفى فهم سلوك الكلمات فى الشعر ، فيؤكد أن الكلمة بمفردها - وبدون سياق القول الذى ترد فيه - لا معنى لها أو على الأصح لها عدد لا يحصى من المعانى ولا تكتسب أى معنى جدير باهتمامنا إلا حين تمتزج معانيها الممكنة هذه بالمعانى الممكنة لغيرها من الكلمات ، وعلى القارئ أن يبذل جهدًا فى إدراك العلاقات بين الكلمات والاعتماد المتبادل بينها ، فدوره إذن فى التلقى والاستجابة ليس بالدور السلبى وإنما هو دور إيجابى إبداعى خلّاق .

وعلى الرغم من أن رتشاردز يطور فكرة كولردج عن الخيال باعتباره من الملكات اللازم توفرها فى الشاعر فى صورته المثالية الكاملة إلا أنه فى مناقشته لكولردج بصفة عامة لا يعنى بالشاعر المبدع بقدر ما يعنى بالقارئ والمتلقى ، فالذى يهمه دائمًا هو ما يحدث للقارئ حين يقرأ الأدب أو ينقده وليس مايطرأ من مسائل فى عملية الإبداع ، وحتى حين يتناول موضوع الإبداع فهو يفعل ذلك من زاوية القارئ ومحاولته أن يتخيل فى ذهنه تجربة الشاعر أكثر منه من زاوية المبدع نفسه رأسًا . وهذا

الاهتمام بالقارئ لدى رتشاردز يزداد بمضى الوقت بحيث يغلب على نشاطه كما يتضح من مؤلفاته فى موضوع اللغة الإنجليزية المبسطة الذى استحوذ على فكره العديد من السنين . وقد حاول (جيروم شيلر Jerome P. Schiller) - معتمداً على كتاب رتشاردز عن كولردج أساساً فى كتابه « نظرية الأدب عند أ.أ . رتشاردز (١٩٦٩) - أن يستنبط هذه النظرية ويلخصها فى هذه العبارات : اللغة الشعرية هى لغة قابلة لتفسيرات عديدة وهذا هو ما يميزها عن اللغة غير الشعرية التى لكى يفهمها القارئ يلزمه أن يصل فيها إلى تفسير واحد . أما اللغة الشعرية فلكى يفهمها القارئ يتحتم عليه أن يقبل عدة تفسيرات لها ، وهذا القبول معناه أن يحوّل القارئ اهتمامه من الشىء الذى يقال إلى طريقة القول ذاتها ، فتشغله الدعائم الفكرية التى تؤيد التفسيرات المختلفة ، والأهداف التى تقوم عليها هذه الدعائم حين يحاول تفسير المعانى المتباينة التى يكتشفها . وفى توليده للتفسيرات البديلة إنما يوازن بين هذه الأهداف موازنة ديناميكية من شأنها أن تنمّى ذهنه ، وهذا هو مصدر ما نجد فى قراءة الشعر من قيمة فريدة . بيد أن هذه التجربة القيمة لا تنشأ إلا حين يتناول القارئ القصيدة باعتبارها كائناً حيا له كيانه المتكامل وليس كمجرد وسيلة أو أداة لنقل رسالة ما . وكما أن فهمه لطبيعة إنسان آخرلا يكتمل بمجرد لقاء واحد معه ، كذلك ينبغى له أن يتناول القصيدة من عدة منظورات مختلفة .

والدور الإيجابى الذى يقوم به القارئ فى قراءة الشعر وتفسيره يؤكده رتشاردز مرة أخرى فى كتابه الهام التالى « فلسفة البلاغة » فيقول إن معانى الكلمات نتائج نصل إليها فقط عن طريق ما نقوم به من التفاعل المشترك بين إمكانيات التفسير للقول بأكمله ؛ هذا التفاعل هو وليد تصور الكلمات على أنها كائنات حية وأنها فى الشعر تبعث الحياة فى بعضها البعض ، وهو تصور أخذه رتشاردز عن كولردج وطوّره (Interinanimation of Words) وفى هذا الصدد يلعب المجاز والاستعارة دوراً بالغ الأهمية . وفى دراسة رتشاردز للاستعارة فى « فلسفة البلاغة » أدخل مصطلحاً أصبح لا غنى عنه فى الدراسات الأسلوبية بالإنجليزية وهو vehicle المستعار و tenor المستعار له وهما العنصران اللذان تتألف منهما الاستعارة ، وفى أغلب الاستعارات نجد أن العلاقة بين المستعار والمستعار له تقوم على وجه الشبه بينهما ، ولكن توجد حالات يرجع أثر الاستعارة فيها إلى أوجه الاختلاف بينهما أكثر مما يعود إلى وجه الشبه . وحينئذ يؤدى الربط بين الكلمتين إلى ضرب من التفاعل بين السياقين اللذين ينتميان إليهما بحيث تتولد استجابتنا للشىء فى حدود استجابتنا للشىء

الآخر ، وذلك دون أن نتخلى عن استجابتنا الأصلية ، ولذلك تستحيل ترجمة الاستعارة ؛ لأنها تؤلف تكملة وتطويراً للإحساس وليست مجرد بديل له . ولعل مناقشة رتشاردز للاستعارة أوضح مثل لتحليله للغة الانفعال التى تتميز بالسيولة لا بالجمود والتحديد . وهكذا تختلف قراءة الشعر اختلافًا بيّنًا عن قراءة مقال علمى ؛ ففى تجربة الشعر ينمو المعنى ويتعدد ، وتستحيل ترجمة اللغة وتتكامل التجربة .

بعد هذه الجولة السريعة فى أهم كتب رتشاردز فى النقد نستطيع أن نحاول الإجابة عن السؤال الذى طرحناه فى بداية هذه الكلمة ، طبعًا لا جدال فى أن رتشاردز - وبالذات بكتابه « مبادئ النقد الأدبى » ، وكما يشهد النقاد ومؤرخو النقد الأدبى - قد لعب دوراً فى غاية الخطورة فى تطور الآراء النقدية وبالذات فى تأسيس ما يسمى بمدرسة « النقد الجديد » فى أمريكا (هو بالإضافة إلى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) وهى المدرسة التى ركزت اهتمامها على النص الشعرى باعتباره أساسًا بناءً لغوياً وكائنًا عضوياً ودرست مكوناته الأدبية من صور ومجاز وتورية وإيحاءات ، ومافى عناصره الشكلية من توازن وتكامل ، واهتمت بوجه خاص بما فيه من توتر ، ومقابلة ، ومفارقة ، ولم تعن بدراسة تفاصيل سيرة الشاعر أو باستقصاء بيئته وعصره . وقد سادت هذه المدرسة الفكر الأدبى الأمريكى حتى أواخر الستينيات من القرن الماضى .

لقد حاولنا فى مقدمتنا للطبعة الأولى (والتى احتفظنا بها فى صورتها الأصلية لأهميتها) لكتاب « مبادئ النقد الأدبى » أن نلخص بعض مآخذه وبعض فضائله أيضا . فأخذنا عليه الإفراط فى الإيمان بالعلم ، والتفاؤل الساذج بأهمية علم النفس السلوكى وعلم الأعصاب ، ونظريته فى القيمة التى تجعل من الأخلاق مسألة سيكولوجية صرفة وتضفى على الشعر أهمية بالغة فى إنقاذ البشرية فى الوقت الذى تلغى فيه الصلة بينه وبين المعتقدات . ومن جهة أخرى امتدحنا دوره فى القضاء على نظرية الفن لأجل الفن وتوضيحه مشكلات التوصيل وتنقيته لغة النقد من الشوائب العاطفية ؛ مما جعل النقاد يتوخون الكتابة بأسلوب موضوعى أقرب إلى الأسلوب العلمى ، ولكن ما هو وضع رتشاردز الآن بالنسبة لما جدّ فى نظرية الأدب ؟

من الواضح أن الكثير من مؤلفات رتشاردز يدور حول استجابة القارئ ومشكلات التفسير أو التأويل (الهرمنيوطيقا) وعلم الدلالة أو كما يسميه

« علم المعانى » ويؤكد الدور الإيجابى الإبداعى الذى يقوم به القارئ فى عملية القراءة . هو - إذن - ينتمى إلى فئة المنظرين المحدثين الذين يجعلون القارئ محور نظرياتهم فى الأدب أمثال : (إيزر) ، و (ياوس) ، ولكن هل هذا يكفى لوصف التفكير النقدى عند رتشاردز؟ طبعًا لا . كان رتشاردز أيضًا من الذين حاولوا (ويحاولون) أن يجعلوا من النقد علمًا بالمدلول الدقيق للكلمة - وما أكثرهم - ولا سيما فى فرنسا حيث لا يجد الكثيرون غضاضة فى قبول مصطلح « علم الأدب » . لقد أراد رتشاردز أن يقيم نظريته فى الأدب على أسس سيكولوجية السلوكيين . كذلك يشغل التفكير فى اللغة حيزًا كبيرًا فى نتاجه . فهو من دعاة اللغويات والأسلوبيات فى النقد الأدبى ، شأنه فى ذلك شأن غيره من المهتمين باللغة ولا سيما بإسهام (فرديناند دى سوسير) بالذات وأمثال (رومان ياكوبسون) بل و (لا كان) والبنيويين ، أما التفكيكيون فهناك علاقة ليست بالسوائية بينهم وبين رتشاردز حين يؤكد أهمية تعدد المعانى بل وتناقضها أحيانًا فى لغة الشعر . كما يوضح تلميذه النابغة (وليم إمبسون) . كل هذا يدل على أن القضايا التى تناولها رتشاردز لا تزال فى جوهرها هى القضايا التى تشغل بال المنظرين فى الأدب ، ولذلك فلا يزال من المفيد الاستنارة بآرائه فى العديد من الأمور (كما يتضح فى نتاج الدكتور مصطفى ناصف ولاسيما فى كتابه : « اللغة والتفسير والتواصل ») (١٩٩٥) .

ولعل من أهم هذه الآراء - إن لم يكن أهمها جميعًا فى نظرنا - هو ضرورة التركيز على نص القصيدة واعتبارها كيانًا مستقلاً بذاته وليس مجرد انعكاس لسيرة الشاعر أو لظروف مجتمعه وأوضاعه الاقتصادية - كما يفعل الماركسيون - أو مجرد نموذج لنمط فكرى أو لهيكل بنيوى - كما يفعل أتباع البنوية والنقد الأسطورى والثقافى ، ومن ثم ضرورة الاهتمام بأدبية الأدب أو شعرية الشعر من حيث هو بناء لغوى تستخدم فيه اللغة استخدامًا خاصًا وتتطلب قراءته جهدًا وإسهامًا إبداعيًا من القارئ .

وإذا كان رتشاردز يكاد يقصر كلامه فى النقد الأدبى على الشعر (والتراجيديا) وفى هذا يمثل امتدادًا للتفكير التقليدى فى الموضوع - هذا على الرغم من أنه فى أوائل مسيرته الأكاديمية فى جامعة كمبردج كان يحاضر عن الرواية بالإضافة إلى قواعد النقد الأدبى - فإن السبب فى ذلك - بلا شك - هو أنه كان يعتبر الشعر أبلغ مثال لاستعمال اللغة فى الأدب .

محمد مصطفى بدوى

جامعة أكسفورد

مارس ٢٠٠٢

أولاً :

مبادئ النقد الأدبى

تأليف : أ.أ. رتشاردز

ترجمة محمد مصطفى بدوى

مراجعة : لويس عوض

مقدمة المترجم

- ١ -

لا شك أن مؤرخى النقد الأدبى الإنجليزى الحديث سيفسحون مكانًا كبيرًا لكتابات الناقد الشهير : (أيفور أرمسترونج رتشاردز) (١٨٩٣ -) Ivor Armstrong Richards الذى كان يعمل وقتًا ما أستاذًا فى جامعة كمبردج ، فهو من أقطاب النقد الإنجليزى المعاصر ، ولا يكاد يخلو كتاب فى النقد من إشارة إلى هذا الناقد الكبير ، بل هناك من الكتاب من يذهبون إلى حد القول بأن رتشاردز هو مؤسس النقد الأدبى الحديث [١] . وقد يجد البعض شيئًا من المبالغة فى هذا القول ، ولكن الشىء الذى لا ريب فيه ، هو أن العارفين سيجمعون على أن لرتشاردز مكانة كبرى فى ميدان النقد ، وأن أثره كان شاملاً وعميقًا فى جميع المشتغلين بالنقد الآن سواء فى إنجلترا أو فى أمريكا ، وتكفينا فى هذا الصدد شهادة الشاعر الناقد العظيم (ت . س . إليوت) ، حين يقول فى كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » : « يجب علينا أن نسلم بأن أعمال أ . أ . رتشاردز ستكون لها أهمية عظمى فى تاريخ النقد الأدبى ، وذلك سواء اتفقنا معه فى بعض نتائجه أو كلها أم لم نتفق ، سواء قبلنا منهجه أم لم نقبله »[٢]

(١) انظر مثلاً كتاب Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision*, N.Y. 1955 حيث يصف المؤلف رتشاردز (p. 278) بأنه « خالق » النقد الأدبى الحديث بالمعنى الحرفى لهذه اللفظة .

(٢) T.S Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1948, p. 123.

ويشبه رتشاردز الناقد الإنجليزى الكبير (كولردج) الذى تأثر به كثيراً فى عدة نواحٍ : فهو يتميز مثله بنزعة فلسفية عميقة ، وله أيضًا اهتمام ودراية بالكثير من فروع المعرفة ، كما أنه يشبهه فى نظرته الجادة فى الحياة ، وفى محاولته إرساء النقد الأدبى على قواعد وأسس لها مكانها فى إطار موقف شامل من العقل الإنسانى والطبيعة البشرية[1] .

وقد أجمع النقاد والباحثون على أن كتاب رتشاردز : « مبادئ النقد الأدبى » Principles of Literary Criticisim هو أهم مؤلفاته على الإطلاق ، بل إنه من الكتب القليلة التى لا غنى عنها لكل من يود دراسة النقد أو يصبو إلى الاشتغال به ، وذلك على الرغم من مرور زهاء الأربعين عامًا على نشره ، ولعل من دلائل أهميته أنه طبع فى الفترة ما بين ١٩٢٤ أى سنة ظهوره وبين ١٩٥٠ وهو تاريخ النسخة التى بين يدى الكاتب ما لا يقل عن اثنتى عشرة مرة . ولن نبالغ حين نصف كتب رتشاردز الأخرى فى النقد ، بأنها لا تحوى أكثر من تطبيق أو تطوير أو تعديل للأفكار الرئيسية التى يضمها هذا الكتاب . ولقد مضت مدة طويلة على ظهوره ، حدثت فيها تغيرات وتقلبات فى الذوق وفى الفكر بصفة عامة بحيث نستطيع الآن أن ننظر إلى هذا الكتاب نظرة أكثر موضوعية ونحكم عليه حكمًا أدنى إلى الصدق وأبعد عن الهوى ، ويجدر بنا قبل أن نتناوله بالدراسة والتحليل والنقد ، أن نعرض بإيجاز لأهم الأفكار التى تضمنتها مؤلفات رتشاردز السابقة له .

- ٢ -

بدأ رتشاردز بوضع كتيب فى « أسس علم الجمال » The Foundations of Aesthetic (١٩٢٢) ألَّفه بالتعاون مع صديقه وزميله عالم النفس (أوجدين) C.K. Ogden وناقد الفن (جيمس وود) James Wood وأهم ما فى هذا الكتيب توضيحه أن الجمال

(١) انظر كتابنا عن « كولردج » (دار المعارف) ولاسيما ص ٥٣ والصفحات التى تليها

ليس صفة فى الأشياء أو فى الأعمال الفنية ، بل هو عبارة عن تجربة شعورية يمر بها المشاهد أو المستمع أو القارئ ، وليست هذه بالفكرة الجديدة كليةً ، فقد قضى الفيلسوف (دافيد هيوم) (١٧١١ - ١٧٧٦) على فكرة الجمال المطلق الموضوعى فى القرن الثامن عشر ، وبين نسبية الذوق ، وحذا حذوه الكثيرون من أتباع المذهب التجريبى وسيكولوچية الترابط . كما أن (سانتيانا) (١٨٦٣ - ١٩٥٢) بين فى نهاية القرن الماضى أن فضل اللذة الجمالية هو تحويلها الذات إلى موضوع : أى تحويلها عنصراً من عناصر الإحساس إلى صفة فى الشيء[1] ، ولكن من الواضح أن هذه الفكرة كانت لا تزال بحاجة إلى تأكيد فى ذلك الوقت ، كما أن الجديد فى موقف مؤلفى « أسس علم الجمال » ، هو أنهم حاولوا تفسير الجمال تفسيراً سيكولوچيا صرفاً ، وذهبوا إلى أن الجمال يؤدى إلى حالة من التوازن فى الحساسية العامة .

وفى العام التالى (١٩٢٣) ظهر لرتشاردز كتاب « معنى المعنى » The Meaning of Meaning الذى ألّفه بالاشتراك مع (أوجدين) أيضًا ، وهو من أشهر الكتب فى الدراسات الإنسانية الحديثة ، ووصفه المؤلفان بأنه دراسة لتأثير اللغة فى الفكر ، ولما أطلقا عليه اسم « علم الرموز » ، وعرّفا علم الرموز بأنه ذلك العلم الذى يدرس الدور الذى تلعبه اللغة وشتى أنواع الرموز فى شئون الإنسان ولا سيما تأثيرها على التفكير[2] . ويبحث الكتاب بوجه عام فى موضوع تأثير اللغة على الفكر ، ويبين أن مشكلة المعنى من المشكلات التى أجمع المفكرون حديثًا على وجودها وخطرها ، وإنْ كان الفلاسفة وعلماء اللغة - على حدٍ سواء - قد عجزوا عن دراستها ؛ وذلك لأن تحليل عملية التوصيل مسألة سيكولوجية فى معظمها ، وهكذا يدرس المؤلفان مدلولات المعنى من وجهة نظر سيكولوجية وغرضهما الرفع من مستوى التوصيل والوضوح التام والقضاء على الغموض والإلغاز فى لغة الفكر والمعرفة ، ويؤكدان ما لعلم الرموز

(١) انظر چورچ سانتيانا « الإحساس بالجمال » ترجمة دكتور مصطفى بدوى (مكتبة الأنجلو) ص ٧٠ وما يليها .

(٢) The Meaning of Meaning , 1952 , P. 9

من أهمية عملية فيقولان : « إن جميع صور الحياة الاجتماعية والفكرية الراقية تؤثر فيها التغيرات التى تطرأ على مواقفنا من الكلمات واستعمالاتنا لها » . فاللغة فى نظرهما أهم أدوات الحضارة ؛ ولذلك لابد من اختبارها اختباراً نقديا ، ولابد أيضاً من رفع مستوى التوصيل عن طريق الدراسة المباشرة لظروفه وأخطاره وصعوباته .

ومن أهم الأفكار التى ترد فى كتاب « معنى المعنى » أن الكلمات بمفردها لا « تعنى » شيئًا على عكس ما كان الناس يعتقدونه فى الماضى ويكون لها معنى - أى تصبح رمزًا للأشياء - حينما يستخدمها الشخص المفكر ؛ فهى إذن مجرد أدوات « يشير » بها الشخص المفكر إلى الأشياء ،ولكن فضلاً عن وظيفة الإشارة هذه ، أو الوظيفة الرمزية - التى يجب أن تقتصر عليها لغة التفكير العقلى أو الاستدلالى - نلاحظ أن للغة وظائف أخرى يمكن جمعها تحت اسم الوظيفة الانفعالية[1] . وليست الوظيفة الانفعالية بأقل خطراً من الوظيفة الفكرية أو وظيفة الإشارة ، بل إنها تفوقها أهمية عادةً فى نظر أولئك الذين يهتمون بكلام العامة أو بلغة المجتمعات البدائية ، والفرق بين الاستعمال « الرمزى » والاستعمال « الانفعالى » للغة هو بإيجاز كما يلى [2] : الاستعمال الرمزى للكلام هو « تقرير القضايا » أى تسجيل « الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين أن الاستعمال « الانفعالى » هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات أو المشاعر والمواقف العاطفية ، أو بقصد إثارتها عند الغير . فقولنا مثلاً : « إن ارتفاع برج إيفل هو ٩٠٠ قدم » هو تقرير لقضية من القضايا أى أننا نستخدم الرموز فى هذا القول بقصد تسجيل إشارة أو توصيلها ، ورموزنا هنا إما صادقة أو كاذبة بالمدلول الضيق المحدد لكلمتى الصدق والكذب ، وفى مقدورنا التحقق منها على الأقل نظريا ، أما حينما نقول « إن الشعر روح » أو « الإنسان مجرد دودة » ، أو « ما أبدع هذا الشىء » ، فحينئذ نحن لا نقرر أية قضية حتى ولو كانت قضية كاذبة ، وقصارى ما نفعله هو - فى

(١) P. 10

(٢) P. 149

أغلب الظن – أننا نستخدم الكلام بقصد إثارة مواقف عاطفية معينة . ومن المرجح أن اللغة كانت فى بدايتها تستخدم لأغراض انفعالية ، وأن وظيفة الإشارة تطور حديث نسبياً .

ولكل من هاتين الوظيفتين ناحيتان : ناحية المتكلم وناحية المخاطب أو المستمع ، فالوظيفة الرمزية لا تقتصر على رمز المتكلم إلى الإشارات ، وإنما تشمل أيضًا توصيلها إلى المستمع : أى إحداث إشارات مماثلة لديه ، كذلك تشمل الوظيفة الانفعالية التعبير عن انفعالات المتكلم ومواقفه وحالاته النفسية وغاياته ، كما تشمل أيضًا توصيل هذه الأشياء إلى المخاطب ، أى إحداثها أو إثارتها عنده .

وفى حالات كثيرة نجد أن المتكلم يستخدم اللغة الانفعالية ، لا لأن لديه انفعالاً يريد أن يفصح عنه ولكن لكى يولِّد انفعالاً يود أن يستثيره فى نفسه ، وكذلك ليس من الضرورى أن يجرب المستمع عين الانفعال الذى يحاول المتكلم أن يولِّده فيه .

وغالبًا ما توجد هاتان الوظيفتان للغة معًا [١]: فقد يدخل عنصر الإشارة فى جميع استعمالات الشخص الراشد للغة تقريبًا ، وقد تتضمن لغته إشارة حتى وإن كانت هذه الإشارة إلى الأشياء بصفة عامة ، إلا أن هاتين الوظيفتين متميزتان من ناحية المبدأ ؛ فطالما كانت الكلمات تستعمل استعمالاً انفعاليًا لا تطرأ مسألة صدقها بالمعنى الضيق للصدق بشكل مباشر (وإن كانت هذه المسألة غالبًا ما تدخل بشكل غير مباشر) فالكثير من الشعر – مثلاً – يتألف من قضايا من الممكن تصديقها أو تكذيبها ، ومع ذلك فلا تستخدم هذه القضايا من أجل صدقها أو كذبها ، ولكن من أجل تلك المواقف العاطفية التى يثيرها قبول هذه القضايا ، ولا يتوقف قبولها على صدقها أو كذبها ؛ فاللغة فى الشعر تؤدى أهم وظائفها حينما تتمكن من إثارة الإحساس أو الموقف المعين ، وليس للوظيفة الرمزية التى قد تكون لها سوى قيمة

(١) P. 150

ثانوية باعتبارها مجرد أداة أو وسيلة تخدم الوظيفة الانفعالية ، ولكى نتأكد من أن الكلام يستخدم أساسًا استخدامًا رمزيا أو عاطفيا ، ينبغى لنا أن نتساءل عما إذا كان صادقًا أو كاذبًا بالمعنى الضيق العلمى ، فإذا وجدنا أن سؤالنا هذا خارج عن الموضوع ، كان استخدام الكلام انفعاليًا ، أما إذا تبين لنا خلاف ذلك كان رمزيًا . واستخدام اللغة الانفعالية بدلاً من اللغة الرمزية مصدر كثير من الخلط ، ويعقد المؤلفان عدة فصول يوضحان فيها هذا الخلط ، وذلك عن طريق تحليل الكلام وإزالة ما فيه من لبس بواسطة الإتيان بشتى التعريفات الممكنة ، ومن هذه الفصول مثلاً فصل عن الجمال يعرضان فيه التعريفات العديدة التى وضعت للجمال ، ويبينان كيف أن بعض هذه التعريفات تزيد المسألة غموضًا لاستخدامها لغة الانفعال بدلاً من لغة الإشارة .

ويرى المؤلفان [١] أنه يجب تقسيم اللغة إلى لغة رمزية ولغة انفعالية ، بدلاً من التقسيم المألوف للكلام إلى نثر وشعر ، فهذا أجدى وأبين ؛ ففى اللغة الرمزية لا يكون للآثار الانفعالية المباشرة أو غير المباشرة للكلمات أدنى اعتبار على حين أنه فى اللغة الانفعالية تهمنا - جدا - الوسائل التى تمكنت عن طريقها إثارة المواقف والحالات السيكولوجية والرغبات والمشاعر فى نفوس المستمعين ؛ تلك الوسائل التى تنقسم إلى فئتين : وسائل مباشرة أى أصوات الكلمات ، ووسائل غير مباشرة وهى ما تسمى ارتباطات الكلمات ، وربما كان تأثير الكلمات من حيث هى أصوات فى ذاته ضئيلاً ولا يصبح مهما إلا من خلال عوامل أخرى مثل الإيقاع والروى . وأهم من تأثير العناصر الانفعالية المصاحبة للكلمات والتى مردها خبرتنا السابقة لهذه الكلمات فى مختلف المجالات التى ترد فيها ، أما الانفعالات الأخرى التى مردها ارتباطات الكلام ، فهى تثار فى نفوسنا نتيجة استرجاعنا لمواقف بأكملها[٢] . وهكذا فالاعتبار الجوهرى فى الكلام الرمزى هو صحة الرمز وصدق الإشارة . أى أننا فى

(١) Pp. 235 - 236

(٢) Pp. 238 - 239

الاستخدام العلمى للغة لا نهتم مطلقًا بالآثار الانفعالية للكلام ، على حين أن الذى يهمنا فى الاستخدام الانفعالى هو طبيعة الموقف الذى يثار ، وحينما تستخدم القضايا الرمزية كوسيلة لإثارة المواقف ففى هذه الحال لا يهمنا صدق القضايا أو كذبها طالما نجح الكلام فى توليد المواقف المطلوبة .

وعلى الرغم من أنه من الممكن للغة أن تخدم كلا الغرضين معًا ، فقد دلت التجربة على وجود تضارب بين هذين المنهجين المتباينين فى استخدام اللغة فى معظم الحالات إن لم يكن فى جميعها . حقا إن كلتا الوظيفتين لا غنى عنها ، وإن من يريد أن يقصر اللغة على الوظيفة العلمية أو الوظيفة الانفعالية هو أشبه بمن يريد أن يقصر فم الإنسان إما على الأكل وحده ، وإما على الكلام وحده ؛ ومع ذلك فقد أدى عدم التمييز بين هاتين الوظيفتين إلى الفوضى واضطراب التفكير فى الكثير من المناقشات ، ولن نتحاشى هذه الفوضى إلا حينما ندرك الفرق بين استخدامنا الكلام بقصد عرض قضية من القضايا (أى استخدامنا العلمى للكلام) وبين استخدامنا له بقصد إثارة موقف عاطفى من الأشياء (أى استخدامنا الانفعالى) . ويؤمن المؤلفان بأن التمييز بينهما من شأنه أن يقضى على الخلافات القائمة بين الكثير من المذاهب المتعارضة ، بين المثالية والمادية مثلاً . كما أنه سيترتب عليه خلق ظروف ملائمة لازدهار الشعر . ويقولان فى نهاية الفصل الأخير من كتابهما « معنى المعنى »[(١)] « ومن المؤسف أنه من الضرورى جدا أن نؤكد أهمية التمييز بين هاتين الوظيفتين للغة ، فقد أدى الخلط بينهما إلى نشوب معارك أوجد الناس فيها تعارضًا زائفًا ومفتعلاً بين العقل والانفعال ، بين الاستدلال والإحساس ، بين المنطق والحدس ، على الرغم من أنه من اليسير أن ندرك أنه لا ضرورة مطلقًا لإحدى هاتين الوظيفتين أن تعتدى على منطقة نفوذ الأخرى » .

(١) P. 241

هذه أهم ما فى كتاب : « معنى المعنى » من أفكار لها علاقة مباشرة بالأدب وبالنقد ، وسنرى فيما بعد أن رتشاردز قد طور معظمها فى كتابه : « مبادئ النقد الأدبى » وفصل القول فيها فى نواحٍ عدة .

- ٣ -

وكتاب « مبادئ النقد الأدبى » من أصعب الكتب التى وضعت فى موضوع النقد . وليست الشكوى من صعوبة هذا الكتاب مقصورة على القرَّاء العرب الذين تصادف أن تحدثت إليهم فى شأنه ، وإنما هناك من القراء الإنجليز والأمريكيين من ردد هذه الشكوى ، فيقول الناقد الأمريكى (ماكس إيستمان) مثلاً فى كتاب معروف له بعنوان : « العقلية الأدبية »[١] : « إن كتاب مبادئ النقد الأدبى » من أشق الكتب قراءة حتى على أولئك الذين لهم اهتمام كبير بالموضوع ، ولعل صعوبة « مبادئ النقد الأدبى » ترجع فى معظمها إلى إيمان المؤلف بالوظيفة المزدوجة للغة التى سبق ذكرها حينما عرضنا لأهم الأفكار فى كتاب : « معنى المعنى » وإلى محاولته الكتابة باللغة الرمزية أو لغة الإشارة وحدها ، فجاء أسلوبه تقريرياً أو علمياً صرفًا ، الشىء الذى يكاد يكون أسلوبه أقرب الأساليب إلى اللغة العلمية المجردة، وقد قصد رتشاردز إلى الكتابة بهذه اللغة واعياً مدركًا ما قد يترتب على ذلك من صعوبة فى قراءة كتابه، فيقول فى مقدمته : « ونحن نخشى أن كتابنا هذا سيبدو فى نظر عدد كبير من الناس خاليًا بشكل مؤسف من تلك " التوابل " التى أصبح الناس يتوقعونها فيما يكتب عن الأدب ؛ إذ يفترض النقاد وواضعوا النظريات النقدية الآن أن أول واجباتهم هو أن يحركوا مشاعر القارئ ، ويثيروا فى ذهنه من الانفعالات ما يتمشى مع ذلك الموضوع الجليل الذى يكتبون عنه ، ولكننا رفضنا أن ننحو منحاهم ، ونعتقد أننا لم نستخدم إلا النذر الضئيل من الألفاظ التى لم نتمكن من تحديد استعمالنا

(١) Max Eastman, *The Literary Mind*, N.Y. 1935, p. 303 .

لها ، وهى ألفاظ تكاد تخلو من القدرة على إثارة الانفعال » ، لذلك نجد الكاتب فى معظم الأحيان يتحاشى التعبير المباشر الشائع لما يبدو له فيه من لبس وغموض ، ويستخدم بدلاً منه عبارة هى على التوائها أدق وأبين وأقوى على « الإشارة » وأقل قدرة على « إثارة الانفعال » ، ومثال ذلك : تعريفه للقصيدة الذى سنعرض له فيما بعد .

ولا ترجع صعوبة الكتاب إلى لغته فحسب ، وإنما مصدرها أيضًا محاولة المؤلف الربط بين مسائل النقد الأدبى وعلم النفس ؛ فالنقد فى نظره يثير جميع الموضوعات السيكولوچية تقريبًا ، وإن كان يثيرها من زاوية لا تتناولها منها الكتب النقدية الشائعة ، ذلك لأن وظيفة النقد عنده هى التمييز بين مختلف التجارب وتقويم هذه التجارب ؛ وعليه فلن يستطيع الناقد أن يؤدى وظيفته دون أن يصل إلى إدراك واضح لطبيعة التجربة ، ودون أن تتوفر لديه نظرية فى القيمة تدله على أى التجارب أقيم من غيره ، وطبيعى أن علم النفس وحده هو الذى يستطيع أن يوضح لنا طبيعة التجربة ، أما القيمة فهى فى الواقع مسألة خاصة بعلم الأخلاق ، غير أن رتشاردز يؤمن بأنها هى أيضًا مسألة سيكولوچية ، بل إن الأخلاق فى نظره تمكن ترجمتها برمتها إلى لغة السيكولوچيا . ولكى يقنع القارئ بوجهة نظره ، ولكى يرسى الأسس التى شيد عليها نظريته فى النقد ، اضطر إلى إدخال عدة فصول لا علاقة « مباشرة » لها بالنقد الأدبى ، عرض فيها نظريته فى القيمة ، وخطط فيها موقفه فى علم النفس العام ، وهو موقف لا يتبع مدرسة بالذات ، وإنما هو تلفيقى أو توفيقى ، أعنى أنه يأخذ بقسط من جميع المدارس السيكولوجية المعروفة . هذا وإن كان رتشاردز بوجه عام ينزع إلى اتباع « السلوكيين » وإلى الأخذ بالنتائج التى أسفر عنها علم الأعصاب .

- ٤ -

يبدأ رتشاردز بحثه بالنظر فى الحالة الراهنة للنقد الأدبى ، فيلاحظ مدى ما فى النظريات النقدية الشائعة من فوضى وتضارب واضطراب ، ويعرب عن عجبه لهذه

الفوضى لاسيما وأن المادة التى يشتغل بها الناقد ميسرة للجميع ، وأن معظم الذين كتبوا فى النقد منذ أرسطو حتى الآن كانوا من أقطاب الفكر ، وحين يتبين له أن معظم نظريات النقد لا تحوى إلا قدراً ضئيلاً من التفكير الصادق يتحول بنظره إلى الفلسفة وعلم الأخلاق والجمال بالذات ، فلا يجد فيها أيضًا تفسيراً واضحًا لماهية قيمة الفنون ومكانتها بالنسبة لسائر جهود الإنسان . ويحاول رتشاردز قبل أن يعرض نظريته أن يقضى على بعض الأوهام الشائعة فى ميدان النقد وأن يدحض بعض الآراء الجمالية الباطلة ؛ فيأخذ مثلاً على علم الجمال أنه : « أغفل اعتبارات القيمة » ، وفصل الفن عن واقع الحياة ، فجميع النظريات الجمالية الحديثة منذ « كانط » حتى الآن تفترض وجود نشاط ذهنى خاص يظهر فيما يسمى بالتجارب الجمالية يطلق عليه أحيانًا اسم « الحالة الجمالية » . ويرى ريتشاردز أن هذه الحالة الجمالية ليست إلا مجرد وهم من الأوهام ؛ إذ تقوم النظريات التى تزعم وجودها على أساس هذين الافتراضين : أولاً « أن هناك عنصراً من العناصر الذهنية فريداً من نوعه يدخل فى التجارب الجمالية ولا يدخل فى غيرها » . وقد اختلف المفكرون فى ماهية هذا العنصر ، فذهب البعض إلى أنه « الانفعال الجمالى » وهو شىء لا وجود له فى علم النفس فى نظر رتشاردز ، أما البعض الآخر فقد ظنوا أنه التقمص الوجدانى (أو الإمباثية) الذى تتضمنه عمليات الإبداع الفنى ، ولكن رتشاردز يذكرنا بأن التقمص الوجدانى غير مقصور على التجارب الجمالية وحدها ، والافتراض الثانى الذى تقوم عليه هذه النظريات هو أن التجربة الجمالية لا تحوى أى عنصر فريد ، ولكنها تتميز عن غيرها من التجارب بشكلها الخاص الذى يتميز بعدة صفات كالنزاهة وإبعاد الذات واللاشخصية وما إليها . غير أن رتشاردز يعتقد أن هذا الشكل الخاص ليس إلا مجرد نتيجة لحدوث التجربة ومجرد ظرف من ظروف التوصيل أو أثر من آثاره ، ويؤكد لنا أن التجارب الجمالية ليست نوعًا جديداً فريداً من التجارب ، بل هى تشبه غيرها إلى حد بعيد ، وأهم ما يميزها عن التجارب الأخرى ، هو أنها أدق منها تركيبًا وأكثر نظامًا . ويمضى رتشاردز فيقول فى عبارة اكتسبت شهرة كبرى فى الأوساط النقدية : « إننا حينما نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى قطعة موسيقية لا نصنع شيئًا يختلف كل الاختلاف

عما نصنعه حينما نذهب إلى معرض الصور أو حينما نرتدى ملابسنا فى الصباح » .
وهكذا يحاول رتشاردز أن يقضى على كل نظرية تفصل فصلاً جوهرياً بين تجارب الفن والتجارب الأخرى فى الحياة ، وتضيق من مجال الفن بدون مبرر ، ويهاجم أصحاب نظرية الفن لأجل الفن لأنهم يؤمنون بأن التجربة الجمالية فريدة من نوعها ومن ثم فقيمتها فى ذاتها ، وهم بذلك يعزلون الفن عن الحياة كليةً ، فيقول أحدهم : « إننا لسنا بحاجة لكى نقدر النتاج الفنى إلى أن نجلب معنا أى شىء من الحياة ولا تكون لدينا أية معرفة بأفكار الحياة وبشئونها أو أية دراية بعواطفها » .
وينتهى ريتشاردز من مناقشته لهذه المسألة إلى أن هذه النظرية « التى تعتبر الفنون مصدر فردوس خصوصى ينعم به الجماليون ، إنما هى عقبة كأداة فى سبيل دراسة قيمة الفنون » .

ومن الأوهام الأخرى التى يحاول رتشاردز أن يقضى عليها : الأوهام التى تخلقها اللغة ، وهذه نقطة سبق أن عالجها فى كتاب « معنى المعنى » . فعلى الرغم من أن علم الجمال الحديث قد أمكنه التخلص من فكرة الجمال المطلق ، الذى كان يوصف بأنه معنى كلى بسيط ولا يمكن تحليله ، إلا إن تعابيرنا اللغوية - ولاسيما فى مجال النقد الفنى - هى مصدر وفير للكثير من اللبس والغموض ، فقد تعودنا مثلاً على أن نقول إن اللوحة الفنية جميلة ، كما لو كانت هناك حقا صفة « الجمال » ننسبها إلى اللوحة كما يقول المذهب الصوفى الذى يزعم بأن الجمال ذو وجود خارجى موضوعى ، وذلك بدلاً من أن نقول إن اللوحة الفنية تحدث فى نفوسنا تجربة لها قيمتها على نحو خاص .

فاللغة تنزع دائمًا إلى جذب الناس إلى هذا المذهب الصوفى : « لقد نجحت اللغة فعلاً حتى وقت قريب جدا فى أن تخفى عنا جميع الأشياء التى تتحدث عنها تقريبًا ، فنحن مضطرون دائمًا سواء كان حديثنا عن الموسيقى أم الشعر ، عن الرسم أم النحت أم العمارة، إلى أن نتكلم كما لو كانت هناك أشياء مادية معينة هى التى نتحدث عنها، أشياء مثل ذبذبات الأوتار وأعمدة الهواء ، وعلامات مطبوعة على ورق وقماش وألوان وكتل من الرخام والحجر الرملى ، ومع ذلك فالملحوظات التى نقولها بوصفنا نقادًا لا تتعلق بهذه الأشياء المادية ، بل تتعلق بحالات شعورية ، أى بتجارب معينة ،

وهكذا فغالبية المصطلحات التى ترد فى نقد الفنون - مثل توازن الكتل فى التمثال ، والزمن فى الموسيقى ، والشكل فى الفن المرئى ، والعقدة فى المسرحية - تعبر عن حالات شعورية فى أساسها ؛ ولذلك وجبت ترجمة مثل هذه التعبيرات البسيطة إلى عبارات علمية جافة إن كنا نقصد إلى الوضوح التام ، إلا أن بعض هذه المصطلحات قد يقوم على أساس إشارة إلى « ملامح معينة فى الشىء المتأمَّل » ولهذا السبب يرى رتشاردز أنه من المفيد أن نميز بين عنصرين فى القضايا النقدية : العنصر الذى يقرر أن التجربة لها قيمة معينة ، والعنصر الذى يقرر أن التجربة تحدثها ملامح خاصة فى الشىء المتأمل ، ويطلق على العنصر الأول اسم : « العنصر النقدى » ، أما العنصر الثانى فيسميه « العنصر الفنى » ، لأنه يتعلق بالوسيلة الفنية التى تنشأ بواسطتها التجربة ، فقولنا مثلاً إن مشاعرنا إزاء الأعمال الفنية المصنوعة من الخشب تختلف عما نحس به إزاء الأعمال المصنوعة من الحجر ، فهو ملاحظة فنية ، أما قولنا إن هذه القصيدة رائعة فهو ملاحظة نقدية ، وقولنا إن الشعر أكثر ملاءمة من النثر للعاطفة المرهفة قد يشمل العنصرين الفنى والنقدى معًا . وكما نفى رتشاردز وجود أى فرق جوهرى بين التجربة الجمالية والتجارب الأخرى من قبل ، كذلك نجده يؤكد لنا هنا أن جميع الملاحظات النقدية - أى تلك التى تتعلق بقيمة التجارب الفنية - ليست إلا فرعًا من فروع الملاحظات السيكولوجية . وهكذا يتحول النقد الأدبى على يد رتشاردز إلى فرع من فروع علم النفس ، بل نجده يورد فى كتابه رسمًا إيضاحيا يحاول أن يخطط فيه العمليات السيكولوچية التى يمر بها القارئ فى أثناء قراءته قصيدة من القصائد وذلك من وجهة نظر مادية صرفة هى خليط من المذهب السلوكى وعلم الأعصاب .

- ٥ -

والنقد الأدبى فى عرف رتشاردز يقوم على أساس شيئين رئيسيين : أولهما تفسير عملية التوصيل ، وثانيهما تفسير القيمة . وواضح أن رتشاردز يتناول الأدب من وجهة نظر القارئ أكثر مما يتناوله من ناحية المؤلف .

وللتوصيل أهمية قصوى عنده ، أهمية تظهر فى كتابه « معنى المعنى » الذى هو فى الواقع بحث فى علم الرموز يهدف إلى سلامة التوصيل ، بل إنه يقول فى « مبادئ النقد الأدبى » إن « تركيب العقل البشرى ذاته يحدده - إلى حد بعيد - كون الإنسان يمارس التوصيل منذ مئات الآلاف من السنين خلال تطوره » ، وإن معظم خصائص الذهن البشرى التى تميزه عن غيره إنما ترجع إلى كونه « أداة للتوصيل » .

وتظهر عملية التوصيل فى أسمى صورها فى ميدان الفنون ، ولذلك يؤمن المؤلف بأن أصعب الظواهر الفنية وأعقدها - مثل أسبقية العناصر الشكلية فى العمل الفنى على المضمون ، وصفة اللاشخصية ، أو أبعاد الذات التى يؤكد أهميتها علماء الجمال - تتضح لنا طبيعتها بلا شك إذا ما درسناها من ناحية التوصيل ، هذا على الرغم من أن الفنان لا يهتم عادةً بالتوصيل « عن قصد وبطريقة واعية » أثناء عملية إبداعه للعمل الفنى ، ولكن السلوك الإنسانى لاتكفى لتفسيره الدوافع البشرية وحدها ، ومتى ما أخذنا فى اعتبارنا الدوافع اللاشعورية اتضحت لنا أهمية التوصيل فى التو ، فسلامة الأداء الفنى التى يعنى بها الفنان لا تختلف فى الواقع كثيراً عن التوصيل ، إذ يسعى الفنان إلى خلق شىء إحدى صفاته أنه صالح للتوصيل ، والذى يهم النقد « هو أنه فى نتائج الفنان صلاحية التوصيل فى معظم الحالات ، ورضا الفنان ذاته عن عمله وإحساسه بسلامة أدائه » ، كما أنه من النادر أن نجد أعمالاً فنية لا ترضى إلا الفنان وحده ولا يفهمها أى شخص سواه ، وربما يرجع ذلك إلى توازن الفنان الصادق أو إلى كونه شخصًا سويًا ، إذ يتضمن كل توصيل ناجح وجود توافق طبيعى بين دوافع الشاعر والدوافع الممكنة لدى القراء .

ويعقد المؤلف عدة فصول يناقش فيها مسألة التوصيل ، فيحاول أن يحدد ما نقصده حين نتحدث عن التوصيل فى الفن ، مبينًا أن التوصيل على خلاف ما يعتقد البعض ليس نقلاً فعليًا للتجارب على نحو ما ننقل قطعة النقود من جيب إلى آخر ، ذلك لأنه من المستحيل أن تحل الحالة الشعورية الواحدة فى ذهن أكثر من شخص سواء فى نفس الوقت أو فى وقتين مختلفين . إن التوصيل إذن - باعتباره عملية نقل كامل للتجربة الواحدة - أمر لايحدث لما بين عقول الأفراد من عزلة طبيعية ، وقصارى

ما يحدث هو أن « بعض العقول المنفصلة تمر فى ظروف خاصة بتجارب شديدة الشبه » وتتم هذه العملية حينما يؤثر أحد العقول فى البيئة التى يعيش فيها بحيث يتأثر عقل أخر ، وتحدث فى هذا العقل الثانى تجربة تشبه التجربة التى كانت فى العقل الأول ، تجربة علتها - إلى حد ما - التجربة الأولى » . وللتوصيل ناحيتان : ناحية إيجابية أى قدرة المتكلم على عرض الموضوع الذى يتحدث عنه بحيث ينقل للمستمع فكرة عنه ، وناحية سلبية أى قدرة المستمع على الاستقبال بحساسية وتمييز . ويتطلب التوصيل الناجح - بالإضافة إلى وجود الموهبة من الوجهتين الإيجابية والسلبية - أن يكون الناس مشتركين فى الكثير من التجارب ، ويعرف بعضهم بعضاً معرفة وثيقة ، وأن تكون معظم ظروف حيواتهم متشابهة ، فبدون هذا التشابه فى تجارب الماضى يتعذر التفاهم والتوصيل ، وحالات التوصيل الصعبة هى تلك « التى يتعين على المتكلم فيها أن يسيطر على جزء كبير من علل تجربته ، وأن يمد المستمع به ، والتى يلزم فيها للمستمع نتيجة لذلك أن يكافح ضد تدخل تلك العناصر من تجربته الماضية التى لا علاقة لها بالموضوع » ، وفى تلك الحالات الصعبة تتعقد وسيلة التوصيل ، وتزداد أهمية العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين الكلمات بعضها والبعض الآخر فى السياق الواحد . ويمكن القول بوجه عام : إن الشعر يفوق النثر فى مدى تعقيد وسيلة التوصيل فيه ، فالسياق يحدد معنى كل لفظ تحديداً أكمل فى حالة الشعر منه فى حالة النثر ، ولا توجد علاقة ضرورية بين صعوبة التوصيل وصعوبة المادة التى يتعين توصيلها ، فهناك عمليات حسابية بالغة الصعوبة يسهل توصيلها إلى حد بعيد .

ومن الشروط التى يلزم توافرها عند المتكلم لنجاح التوصيل ، القدرة على استرجاع تجارب الماضى ، وهذا شيء يختلف عن مجرد اكتناز الماضى ، فليس المطلوب هو الذاكرة القوية ، بمعنى القدرة على تأريخ الحدث وحفظه فى المكان الخاص به ، بل القدرة على بعث التجربة الماضية بحرية . إن استرجاع التجربة الماضية إذن لا يعنى تذكر تاريخ حدوث هذه التجربة ومكانها وكيفية حدوثها ، بل يعنى « مجرد القدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة » . وللشاعر قدرة غير عادية على استرجاع تجاربه بهذا المعنى ، ويرجع ذلك إلى تحقق

النظام بمقدار أكبر من العادى فى تجاربه ، والسبب فى ذلك أن الشاعر يتميز بقسط غير عادى من يقظة الشعور « فتنشأ فى ذهنه علاقة لا تظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود والذى لا تتدخل دوافعه بحرية » . ويختلف الرجل العادى عن الفنان فى أنه مضطر فى أغلب الأحيان إلى أن يكبت فى نفسه معظم الدوافع التى يثيرها الوضع الخارجى الذى يوجد فيه ؛ وذلك لكى يتمكن من تحقيق النظام فى نفسه وفى مواقفه من الأشياء . إنه يقمعها أو يحذفها كليةً من استجابته لأنه عاجز عن تنسيقها ، على حين إن الفنان متى وجد فى الوضع نفسه رأيته يسمح بدخول عدد أكبر بكثير من هذه الدوافع بدون أن تسوده الفوضى ، فالفرق بين الفنان وغيره أنه أكثر توازنًا ، وأن النظام يتحقق فى ذهنه على نطاق أوسع ، وينتج عن ذلك أنه أقل قمعًا ومضيعة لدوافعه من غيره .

ويواصل رتشاردز دراسته من زاوية التوصيل لعدة مشكلات كبرى فى الأدب ، منها رواج بعض الأعمال الفنية ، والخلود من حيث هو معيار للشعر الرفيع ، والتباس الفهم ، والشعر الردىء ، ومظاهر الفشل فى التوصيل . ويتنبأ بزيادة صعوبة التوصيل فى الشعر الحديث نتيجة لاعتبارات كثيرة ؛ ولا شك أن تطور الشعر الأوروبى الحديث دليل على صدق نبوءته ، ويحاول رتشاردز بعد دراسته العميقة لهذه النواحى المتشعبة للتوصيل أن يصل إلى تعريف مقبول للقصيدة ، ويبدأ بنبذ الرأى الساذج الذى يقول « بأن هناك شيئًا بالفعل هو « القصيدة » متيسرًا لجميع القراء ويصدر عليه جميع القراء أحكامهم » فهذا الرأى فى نظره مجرد خرافة « تشجعها طبيعة كل لغة ليست مغرقة فى الإطناب على نحو لا يحتمل » ويبين أن الاستعمال اللغوى الشائع لكلمة « قصيدة » قد يشير على نحو غامض إلى واحد أو أكثر من أربعة أشياء مختلفة كل الاختلاف ، ويسهل الخلط بينها :

(١) تجربة الفنان أو ذلك الجزء منها الذى له دخل بالموضوع .

(٢) تجربة القارئ المؤهل الذى لم يسئ فهم القصيدة .

(٣) التجربة الممكنة التى يمر بها قارئ مثالى كامل .

(٤) تجربتنا الفعلية نحن .

ولما كان التوصيل الكامل للتجربة من الأمور المستحيلة ؛ فلابد للتجربة الأولى من أن تختلف عن الرابعة ، والفرق واضح بين التجربتين الثانية والرابعة ، كذلك تختلف التجربة الثانية عن الثالثة فى أنها تعنى مجرد ما ينبغى لنا تجربته فى حدود الأوضاع الماثلة على حين أن الثالثة هى ما يجب أن نجربه « على الإطلاق » .

ولن نستطيع أن نأخذ التجربة الرابعة تعريفًا للقصيدة ؛ لأن ذلك يجعل من القصيدة الواحدة عددًا كبيرًا من القصائد يساوى عدد قرائها ، مما يترتب عليه أن يظن الناقدان أنهما يتحدثان عن نفس القصيدة ، بينما هما فى الواقع يتحدثان عن تجربتين متباينتين كل التباين دون أن يعلما ذلك ، كذلك لا تصلح التجربة الأولى تعريفًا للقصيدة لأنه لا أحد سوى الفنان ذاته يجرب هذه التجربة . وينتهى رتشاردز إلى القول بأننا لا نستطيع أن نجعل أية تجربة مفردة هى القصيدة ، وإنما « ينبغى لنا أن نحل محل التجربة المفردة فصلاً من التجارب التى هى على درجة من التشابه » ؛ فالقصيدة فى نظر رتشاردز لا تعنى التجربة الفعلية التى مر بها الفنان أصلاً ، وإنما فصلاً من التجارب الفعلية التى أثارتها الكلمات فى نفوس القراء « والتى هى فى حدود معينة لا تختلف عن تجربة الفنان الفعلية » ، ويمكننا أن نصف الشخص بأنه قرأ القصيدة حينما يكون قد مر بإحدى هذه التجارب التى يشملها الفصل ، ولابد أن تشمل « قراءة الألفاظ قراءة قريبة الشبه فيما يتعلق بالنغم والإيقاع ، وليس من المهم أن يتفق القراء جميعًا فى طبقة الصوت طالما هم يحافظون على العلاقات بين الأجزاء المختلفة للكلام داخل هذه الطبقة ، ومن الممكن أن تختلف الصور الشعرية اختلافًا كبيرًا من الوجهة الحسية ، ولكن لا يصح لها أن تختلف كثيرًا فيما عدا ذلك » والتعريف الذى يأتى به رتشاردز ، هو أن « القصيدة هى ذلك الفصل من التجارب التى لا تختلف فى أى من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت فى كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلى أو السوية » ويعتبر أن هذه التجربة المثلى هى تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة (أى بعد فراغه من كتابتها) ، ولم يفت رتشاردز مقدار التفقه والتزمت فى هذا التعريف ، ولكنه جاء به واعيًا لكى يبين مقدار الصعوبة والتعقيد اللذين يجدهما المرء فى تعريف القصيدة . وإذا كان تعريف القصيدة ذاته على هذه الصعوبة فإنه يسهل علينا أن نفهم لماذا كانت المناقشات التى تبحث فى مبادئ النقد الأدبى مليئة بالفوضى والغموض واضطراب التفكير .

إن مسألة التوصيل كما نوهنا هى أحد العمودين اللذين تقوم عليهما نظرية النقد عند رتشاردز ، والعمود الثانى هو القيمة التى يفرد لها أربعة فصول فى كتابه ، ويخالف رتشاردز النقاد الذين يفصلون بين النقد الأدبى والأخلاق ، ويزعمون أن الناقد يجب أن « يهتم بالعمل الفنى فى ذاته ، لا بالنتائج التى تترتب عليه والتى تقع خارجه » فالناقد فى نظر رتشاردز لا يستطيع أبدًا أن يتجنب بعض الاعتبارات الخلقية أو الأفكار القيمية ، وهو حينما يفعل ذلك يتخلى عن وظيفته ؛ ذلك لأن وظيفة الناقد ليست إلا تطبيقًا واستخدامًا لآرائه فى القيمة . وهكذا فليس فى وسع الناقد « أن يظل بدون نظرية عامة فى القيمة وبدون مجموعة من المبادئ الواضحة فى الأخلاق » ويرى رتشاردز أن الذين يؤمنون بقيمة الفنون لا يزالون بحاجة إلى نظرية عامة فى القيمة تحدد وظيفة الفنون ، وتبين وضعها بالنسبة لسائر القيم ، فيحاول أن يسد هذه الحاجة فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » .

وكما أنكر رتشاردز من قبل أن الجمال معنى مطلق ، كذلك نجده الآن ينفى وجود الخير كمعنى مطلق كلى بسيط لا يمكن تحليله أو رده إلى عناصر أخرى ، فالفيلسوف الذى يحاول أن يدرك المعانى الكلية مثل معنى الخير هو فى نظره «إنما يضيع وقته سدى ، واحتمال نجاحه أقل من احتمال نجاح رجل أعمى يتصيد قطًا أسود لا وجود له فى غرفة مظلمة » ولقد بينت لنا الدراسات الحديثة فى علم الأنثروبولوجيا الفرق الشاسع بين تلك الحالات الذهنية التى اعتبرها خير أناس من أجناس وعادات وحضارات متباينة ، مما يجعل من المتعذر الأخذ بنظرية القيمة المطلقة فى الأخلاق . وبدلاً من نظرية الخير المطلق ، يحاول رتشاردز أن يجد تفسيرًا سيكولوجيًا للخير ، فيرى أن القضية التى تقول « هذا الشيء خير » إنما تعنى « أن هذا الشيء ينشده دافع يتبع مجموعة من الدوافع الرئيسية » . ويستعين فى تفسيره باكتشافات علم النفس الحديث وبالتحليل النفسانى بوجه خاص الذى بين لنا مقدار النزعات والدوافع الشريرة فى الطفل ، وهذه الدوافع الهدامة تتكيف مع غيرها بشكل معقود بنمو الطفل حتى يبلغ مرحلة الرشد ، ولا يكون هذا النظام الذى تصل إليه

الدوافع كاملاً أبداً ، فدائمًا تتصارع الدوافع فى نفسه ، إما مباشرةً وإما عن طريق غير مباشر . ولهذا الصراع أهميته البالغة فى التطور الخلقى عند الفرد ، ولكن الحياة بوجه عام تسعى إلى تنظيم الدوافع « بحيث يتحقق النجاح لأكبر عدد من هذه الدوافع ولأهم مجموعة فيها » ، ويبين رتشاردز أن هذه الدوافع معظمها لاشعورى ، كما أنه يقسمها إلى دوافع النزوع أو الإقبال ودوافع النفور أو الإحجام ، ويعرف القيمة التى تحدد أهمية الدافع بأنها القدرة على إشباع الرغبة أو الإحساس . والشىء القيم هو « الذى يرضى أحد دوافع النزوع دون أن يتضمن ذلك كبت دافع آخر مساوٍ له أو يفوقه أهمية » وأهمية الدافع هى « مدى الاضطراب الذى يسببه كبت هذا الدافع فى الدوافع الأخرى فى نشاط الفرد » وهكذا نرى أن نظرية رتشاردز فى القيمة أو الأخلاق نظرية نفعية صرفة ، وواضح أنه تأثر فيها كثيراً بمذهب المنفعة لـ (جرمى بنتام) (١٧٤٨ - ١٨٣٢) . فيقول إن قواعد السلوك ليست إلا « تعبيراً عن أعم وأشمل نظام نفعى يصل إليه الفرد أو الجنس » .

وبعض الدوافع له أولوية واضحة فى نظر رتشاردز ويجب إرضاؤه لكى يتسنى لغيره الوجود ، فلابد للمرء أن يأكل ويشرب ويتنفس وينام ويدافع عن ذاته ويقوم بشتى العمليات الفسيولوجية لكى يمكنه أن يمارس ضروباً أخرى من النشاط ، ولكن غالباً ما تصبح ضروب النشاط التى كانت لها قيمتها أصلاً باعتبارها مجرد وسيلة غاية فى ذاتها عند الرجل المتمدين ، وذلك بسبب ارتباطها بأوجه نشاط أخرى على درجة من الأهمية عنده بحيث إنه لا يحتمل الحياة بدونها ، فتصبح الحياة التى لا تشبع فيها سوى حاجاته الفسيولوجية الضرورية كحياة السجن أسوأ من الموت عنده ، ومع أنه لا يمكن للمرء أن يظل حيًّا بدون أن يحقق بعض النظام فى دوافعه ، إلا أن الأفراد يختلفون فيما بينهم فى أنواع النظام التى يحققونها فى نواتهم والتى تستهدف أكثر من مجرد المحافظة على الحياة ، وفى مدى ما يكلفه النظام فى حالة كل فرد من مضيعة وكبت وتضحية بالدوافع المهمة » .

وأعظم الحالات الذهنية قيمة هى الحالات التى تتضمن تنسيقًا لأوجه النشاط على أوسع نطاق وأشمله ، كما تتضمن أدنى درجة من الصراع والحرمان والكبت والتقييد » . ولما كان الفنان كما رأينا (انظر الجزء الخامس من هذا البحث) هو الرجل الذى أمكنه أن يصل إلى « حياة منظمة تلاءمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة » ، والذى يجلب له نشاطه الحر الطليق « أكبر مقدار من اللذة المتنوعة ، ويتطلب منه الحد الأدنى من الكبت والتضحية » ؛ لذلك كانت التجارب الفنية أصدق مثال لأقوم الحالات الذهنية ، وتنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر البديع على نحو لاشعورى عادةً وبطرق نجهلها كل الجهل ، ولكن الشىء الذى لا ريب فيه هو أن هذا الانتقال غالبًا ما يتم عن طريق تأثير عقول الآخرين فينا ، وأن الأدب والفنون بوجه عام هى أهم الوسائل التى ينتشر عن طريقها هذا التأثير ، وهكذا تتضح لنا أهمية الفنون للإنسان المتمدين .

ويأخذ ريتشاردز على علم الأخلاق التقليدى أنه حصر التفكير « فى حدود المجردات الكبرى مثل الفضائل والرذائل » ، وحاول أن يجد القيمة فى اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك ، ولم يدرك أن القيمة تكمن فى الواقع « فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التى تتألف منها الاستجابات والمواقف » ، لذلك تجاهل عالم الأخلاق الفنان لأن الفنان لا يعنى إلا بالجزئيات والتفاصيل ، بيد أن تجاهله هذا دليل على قصور تفكيره وخطل منهجه ، فالخير أو السلوك البديع فى نظر رتشاردز « لا يصدر إلا عن تنسيق الاستجابات تنسيقًا بديعًا دقيقًا بحيث يتعذر تطبيق أى قواعد خلقية عامة عليه » ولا يتحقق هذا التنسيق بقدر ما يتحقق فى الفن ، وهكذا ينتهى رتشاردز إلى أن « الشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الأخلاق » وإلى أن إدراك حقيقة الخير يعتمد على فهم طبيعة الفن .

- ٧ -

ويعقب هذا التنسيق والنظام والتوازن بين الدوافع المتضاربة الذى يخلقه الفن شعور حاد باللذة نتيجة « لتحرر الدوافع المكبوتة فى ظل نظام يتصف بالحرية » ،

فليست اللذة إذن غاية الفن ، ولكنها عامل مصاحب لبلوغ الفن غايته التى هى القضاء على الفوضى والاضطراب والتوفيق بين الدوافع المتصارعة : « إذا كنا نقرأ القصيدة لأجل الحصول على اللذة التى تعقب قراءتنا الناجحة لها ، فإننا حينئذ لا نتناول القصيدة على النحو المرضى ، فمن الواضح أن القصيدة ذاتها هى التى يجب أن تهمنا ، وليست النتيجة الثانوية التى تصحب قراءتنا الناجحة لها ، وليس افتراضنا أن القارئ الكفء يجلس للقراءة من أجل اللذة بأقل سخفًا من افتراضنا أن عالم الرياضة يحاول حل معادلة رياضية من أجل اللذة التى يعود بها حلها عليه » .

ويحلل رتشاردز الحالة النفسية التى يوجد فيها المرء عقب قراءته الناجحة لأحد القصائد الرائعة - أى عقب تحرر دوافعه المكبوتة وتنسيقها - فيقول : إن الرجل العادى مضطر إلى كبت الغالبية العظمى لدوافعه ؛ لأنه لا يستطيع أن يشبعها جميعًا دون أن تحل به الفوضى ، فهو « يخلع على عينيه غشاوة لأنه لو لم يفعل ذلك لاضطرب لما يراه ، أما الشاعر فهو لا يخضع لهذه الضرورة كليةً لأنه أكثر قدرة على تنظيم تجاربه ، فالدوافع التى تصطرع ويعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند الرجل العادى يستطيع الشاعر أن يجمع بينها بحيث ينشأ عنها حالة توازن وثبات ، وهكذا يحقق الرجل العادى النظام فى ذاته عن طريق الكبت والقمع والاستبعاد ، على حين أن الشاعر يحقق نظامه عن طريق الشمول والتوفيق بين الدوافع المتضادة . وحينما يقرأ الرجل العادى القصيدة إذن تنشط فى نفسه دوافع كان يتحتم كبتها فى حياته اليومية ويتحقق بينها نظام لا يألفه ، فيشعر « كما لو كانت تنقشع عن عينيه سحابة الألفة والاهتمام بالذات التى تحجب عن ناظريه تسعة أعشار الحياة، فيحس بالحياة فى نفسه على نحو غريب ويستيقظ لحقيقة وجوده ، ويضعف كبته لآلاف الأشياء وتتدفق استجاباته حرة طليقة بعد أن كانت مسيرة فى طريق واحد ضيق تفرضها الضرورة العملية وتؤلف فيما بينها نظامًا جديدًا ، فيشعر الرجل حينئذ كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد » . وهكذا تنشط أجزاء أخرى من شخصيته ويتسع مجال استجابته للأشياء ، أو يصبح من الممكن لنواحٍ أخرى من الأشياء أن تؤثر فيه - على حد قول رتشاردز - فلا يعود يرى الأشياء من زاوية واحدة فقط ، ويخيل إليه أنه يرى صميم الأشياء ويصف استجابته بأنها « خالية من المصلحة » . فليس من

الغـريب إذن أن ينزع الناس إلى اعـتـبـار هذه الحـالة من حـالات الكشف والرؤيا والوصول إلى حقيقة العالم أو إلى وصفها فى لغة المذهب المثالى ، وليس من الغريب أن تنشأ النظريات العديدة التى تقول بأن وظيفة الأدب هى الكشف عن الحقيقة ، وهنا يعود رتشاردز فيؤكد وجوب التمييز بين لغة الانفعال ولغة الإشارة ، الذى أقامه فى كتابه « معنى المعنى » ويبين أن نظريات الكشف هذه لا تستخدم اللغة استخداماً علمياً ، وإنما تقوم فى معظمها على لغة الانفعال .

ويواصل رتشاردز بحثه فى الأسباب التى دعت النقاد إلى الاعتقاد بأن الشعر يكشف لنا عن حقيقة الأشياء ، فيحاول تحديد العلاقة بين الشعر والعلم ، ويوضح أن الشعر لا يعيبه كذب « الإشارات » فيه ولا يشفع له صدقها ، فالشعر أسمى صور اللغة الانفعالية « والإشارة » فيه تخضع للموقف ، ويختلف قبول الكلام فى الشعر عن تصديق القضايا العلمية ، فنحن نقبل القضايا فى الشعر لأجل المواقف العاطفية والاستجابات الانفعالية التى تثيرها فينا هذه القضايا ، أى « نقبلها كشروط للتأثيرات التالية ولا نقبلها أو نصدقها كما نصدق قوانين الطبيعة التى نتوقع صدقها فى جميع الأوقات ، فقبول القضية فى الشعر مؤقت ومقصور على ظروف خاصة (أى الحالة الذهنية التى هى القصيدة) ، ومع ذلك فالحالة الذهنية العامة التى تتلو قراءة القصيدة تبدو لنا قريبة جدا مما يوصف بحالة التصديق ، ولكنه يلزمنا أن نتبين : أولاً أن حالة التصديق هنا « نتيجة » للتجربة الشعرية وليست « علتها » وثانياً أننا لا نستطيع أن نحدد طبيعة الموضوع الذى نصدقه أو نعتقده فى الشعر ، إذ إن كل ما لدينا لا يعدو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر على حين أن التصديق العلمى لابد أن يكون تصديقًا لقضية ما أو اعتقاداً فى « أن كذا وكذا » . وهكذا فكل ما نجد فى الشعر فى هذا الصدد هو اعتقاد لا موضوع له متنكر فى زى اعتقاد فى هذا الموضوع أو ذاك ، والمصدر الحقيقى لهذا الاعتقاد هو ما يعقب عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها من « إحساس بالراحة والهدوء وبالنشاط الحر المطلق وإحساس بالقبول » وهذا الإحساس هو السبب الذى يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق ، فيقول بعضهم مثلاً : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى

وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر ، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة .

- ٨ -

هذه أهم المبادئ العامة التي يحتويها كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » . ومن الواضح أنها تدل على إيمان بالعلم لا يخلو من إفراط في التفاؤل ، فالكتاب عبارة عن محاولة جادة لوضع دراسة علمية أصيلة لمشكلات الأدب والنقد الأدبي ، حقا إن المؤلف يدرك في مواضع عدة من كتابه أن علم النفس (ولا سيما علم النفس السلوكي) لا يزال في مرحلة التخمين ، ولكنه لا يشك مطلقًا في أن علم النفس السلوكي وعلم الأعصاب هما وحدهما اللذان يستطيعان - بمرور الوقت - أن يفسرا لنا طبيعة الفن والشعر وطبيعة تجاربنا الفنية وما نصدره عليها من أحكام ، وليس من الغريب أن يؤمن بهما رتشاردز هذا الإيمان القوي في الوقت الذي ألّف فيه كتابه ، كما أنه من العدل أن ننبه إلى أن موقفه السلوكي هذا قد قلت حدته فيما بعد ، غير أننا الآن لم نعد نرى أن السلوكية تكفي لتفسير العقل البشري ولا سيما في صوره المبالغة في التعقيد والتي تظهر في عمليات الإبداع والتذوق الفني . ولقد نشر أحد الكتاب البارزين حديثًا في إحدى المجلات الثقافية العامة مقالة بعنوان « بافلوف يتقهقر » يبين فيها أن المذهب السلوكي في طريقه الآن إلى الزوال(١) ، ولا شك أن هذا الكاتب يعبر عن وجهة النظر السائدة الآن . وإذا كان لأحد النقاد أن يشكو عام ١٩٣٧ من أن الفكرة الرئيسية التي تتخلل كتاب : « مبادئ النقد الأدبي » هي « أن الوظيفة

(١) Arthur Koestler, Pavlov in Aetreat ', The Observer , April 23, 1961

الجوهرية للفنون هى زيادة نشاط الجهاز العصبى المادى والعمل على سلامته [١]
فما أحرانا نحن أن نردد هذه الشكوى الآن ، وأن ننفر من وصف التجارب الفنية - مثل تجربة قراءتنا لشكسبير - فى حدود الدوافع والاستجابات لا غير .

ومع أن رتشاردز دافع دفاعًا حارًا عن الشعر والفن ومكانتهما فى المجتمع ، إلا أننا لا يسعنا أن نقبل نظريته فى القيمة ، لقد حاول رتشاردز أن يؤكد الأهمية الأخلاقية للفن ، ولكنه بمحاولته هذه إنما قضى على الأخلاق كليةً أو حول الخير إلى الفن : فقد جعل التجربة الشعرية هى الخير الأسمى عن طريق تفسيره للتجربة الخيرة فى حدود الدوافع والحاجات العصبية وتحليله للتجربة الشعرية الذى يؤكد فيه تحرر الدوافع المكبوتة وتنسيقها ، وهذا موقف غريب حقا له عواقب جد وخيمة فى نظرنا . إننا آخر من يبخس الفنون قيمتها أو يحط من قدرها وشأنها ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نحل الفنون محل الأخلاق ، ويبدو لنا أن هناك تناقضًا فى موقف رتشاردز : فالأخلاق ميدانها الفعل ، ولا نظن أن رتشاردز سيعارضنا فى ذلك ، على حين أن الفعل - على الأقل الفعل الصريح العملى - ليس مجال الفنون ، الشىء الذى يبينه لنا رتشاردز نفسه فى مواضع كثيرة من كتابه ، فالاستجابة الفجة هى وحدها التى تخلط بين الفن وعالم الفعل ، أما الرجل الناضج الحساس فلا تتعدى استجابته مرحلة « الفعل الصورى » أو « الشروع فى الفعل » إذا جاز لنا استخدام المصطلحات التى وضعها رتشاردز ، ولذلك فنحن حين نضع « الفعل الصورى » فى مرتبة أعلى من الفعل الصريح من الوجهة الأخلاقية ، إنما نجعل الخيال أفضل من الواقع ، وبناء عليه ، يصبح الرجل الذى يكتفى بقراءة الشعر ولا يصنع غير ذلك أفضل - من الوجهة الأخلاقية - من الرجل الذى يسعى إلى تحقيق الفضيلة فى ذاته ويصنع المعروف ويقف حياته على فعل الخير للغير ، ويصبح المجتمع الأمثل هو المجتمع الذى لا يصنع أفراده شيئًا سوى قراءة الشعر والاستمتاع بشتى التجارب الفنية ، هذا

(١) G. Rostrevor Hamilton, Poetry and Contemplation, Cambridge 1937, p. 14.

انظر روز تريفور هاملتون « الشعر والتأمل » ترجمة د. مصطفى بدوى

بالإضافة إلى أنه من الغريب أن نتصور نظرية فى القيمة أو الأخلاق تقوم على التوفيق بين مختلف الدوافع حسب أهميتها وخطورتها حينما تكون هذه الدوافع لا شعورية فى معظمها ، وحينما تتم عملية التوفيق هذه على مستوى اللاشعور . حقا إن رتشاردز يسلم بأن هذا التوفيق يتضمن بعض الاختيار ، إلا أنه اختيار آلى عصبى ، ونحن نتساءل : هل نستطيع أن نتصور اختيارًا أخلاقيًّا حقا غير حر ولا واعٍ ؟ هل يمكن تصور نظرية فى الأخلاق تنعدم فيها حرية الإرادة كليةً ؟

ومن المسائل الخطيرة التى نعترض عليها فى نظرية رتشاردز - والتى تهم النقد الأدبى على نحو مباشر - تصوره للعلاقة بين الشعر والمعرفة . حقا لقد أدى رتشاردز خدمة جليلة حين أكد أهمية التمييز بين لغة الفكر أو العلم أو « الإشارة » ولغة « الانفعال » ، فهذا تمييز سليم ، وينبغى أن نتذكره دائمًا لكى نتجنب الغموض والالتباس ، ولم يعد يوجد الآن بين نقاد الأدب الذين لهم شأن فى هذا الميدان من يرفض هذا التمييز ، إلا أن قصر رتشاردز الشعر على لغة الانفعال وحدها فى حدود فهمه لها لا يقوم فى نظرنا على أساس سليم [1] ، وقد اضطره ذلك إلى الفصل التام بين الشعر والفكر (ذلك لأن رتشاردز لا يعترف بوجود فكر غير الفكر العلمى) ، وإلى الإتيان بتلك الفكرة العجيبة ، ألا وهى فكرة الاعتقاد الذى لا موضوع له . وإذا كان ما نجده فى الشعر لا يتعدى مجرد إحساسات بالتصديق أو مجرد اعتقاد لا موضوع له ، وإذا كانت هذه الإحساسات تستطيع أن تولدها أيضًا « جرعات خاصة من الكحول والحشيش وبوجه خاص جرعات من أكسيد الأزوتوز » كما يقول لنا رتشاردز ، فما هو الفرق إذن بين قراءة قصيدة رائعة ، وبين تناول جرعة من الكحول أو تعاطى المخدرات ؟ إنه من المسلم به أننا لا نقرأ الشعر بقصد الوصول إلى المعرفة العلمية ، وأن الشعر يتألف من قضايا غير قابلة للتصديق والتكذيب بالمعنى العلمى لهذين اللفظين ، غير أن ذلك لا يعنى أن وظيفة الكلام فيه هى مجرد إحساسات وانفعالات ، وأن المحتوى الفكرى له يخضع كليةً لهذه الإحساسات

(١) لقد حاولنا توضيح العلاقة بين الشعر والعلم فى هذه الناحية فى كتابنا « كولردج » ص ٦٣ - ٦٤ - ٦٦

والانفعالات . كذلك من المسلم به أننا نستطيع أن نتذوق قصائد تعبر عن نظرة فى الوجود غير نظرتنا ، وأنه لا يتحتم علينا أن نشارك الشاعر فى معتقداته لكى نتذوق شعره[1] ، ولكن هذا لا يعنى أننا لا نهتم بالمضمون الفكرى للكلام كما يزعم رتشاردز ، فنحن نعتقد أن هذا تبسيط للمسألة أكثر مما ينبغى ، ذلك لأن العلاقة بين الشعر والمعتقدات من أعقد المسائل فى النقد الأدبى . ولم توجد حتى الآن نظرية فى النقد تمدنا بإجابة حاسمة قاطعة ، ولعل أقرب الحلول إلى الصواب هو رأى تلميذ رتشاردز الناقد اللامع وليم إمبسون الذى يقول : إننا - وإن كنا لا نشارك الشاعر معتقداته حين تختلف عن معتقداتنا - لا نفصل الشعر عن هذه المعتقدات ، ولكننا « نتخيل دائمًا أثناء قراءتنا إنسانًا (الشاعر ذاته أو إحدى شخصياته) يؤمن بهذه المعتقدات وعن طريق تخيلنا هذا نتمكن من أن نشعر بمعنى النتائج التى تترتب فعلاً على هذه المعتقدات بالنسبة لنموذج معين من البشر »[2] إذ لابد لنا أن نحس بأن العمل الفنى يتضمن صورة صادقة للطبيعة البشرية ، وإلا لما شعرنا بأن له أدنى قيمة فى حياتنا . ولكن رتشاردز يؤكد لنا أن أولئك الذين يجدون فى مسرحيات شكسبير وصفًا صادقًا لطبائع البشر إنما هم يسيئون قراءة شكسبير ويضيعون وقتهم سدى .

كذلك يبدو لنا أن هناك بعض التناقض فى موقف رتشاردز من هذه المسألة أيضًا ، فهو يهاجم الجماليين الذين فصلوا الأدب عن الحياة ، ويؤمن بأن التجربة الفنية لا تختلف اختلافًا جوهريا عن غيرها من التجارب ، ومع ذلك فهو يجعل الشعر مسألة انفعالات ودوافع واستجابات ومواقف عاطفية فحسب ويفصله كليةً عن المتعقدات ، وهو بذلك لا يدرك أنه إنما يقع فى عين الخطأ الذى سبق أن وقع فيه الجماليون . وليست المسألة هنا مسألة مبدأ عام فحسب ، وإنما لها نتائج عملية خطيرة فى النقد الأدبى ؛ فإذا كان الشعر موضوع انفعالات صرفة فحينئذ يستحيل تحليله ، ويصبح من العبث أن نحاول إدراك العلاقات الخفية بين معانيه (على نحو ما علمنا رتشاردز نفسه أن نفعل ناسيًا لحسن الحظ فى ذلك مبدأه العام) . ولا يخفى أن فى ذلك قضاء يكاد يكون تامًا على النقد الأدبى العملى ، كذلك مما يترتب على هذا

(١) انظر مثلا T.S. Eliot, Selected Essays, 1948, p. 269

(٢) Williame Empson, The Structure of Copmlex Words, 1951, pp. 9, 12.

المبدأ أن تصبح الصورة الشعرية عطلاً من كل مضمون فكرى على قدر من التحديد ، وتتضاءل أهمية المعنى حتى العدم مما يشجع الكتاب والنقاد - على حدٍ سواء - على الإغراب والإلغاز وهما الرذيلتان اللتان تعلمنا من رتشاردز أن نحاول تحاشيهما .

وعلى الرغم من هذه الاعتراضات فإن لرتشاردز مكانته العظيمة فى ميدان النقد الأدبى ، وليس كتابه « مبادئ النقد الأدبى » بحاجة إلى دفاعنا أو دفاع أى أحد الآن ، فقد احتل هذا الكتاب مكانته المرموقة فى مكتبة النقد الأدبى بين الكتب القلائل التى تمثل أفضل ما وصلت إليه قرائح النقاد ، مما يجعل نقله إلى اللغة العربية أمراً واجباً ، وإذا كنا قد اعترضنا على بعض المبادئ العامة التى يتضمنها ، والتى ترجع - إلى حد ما - إلى إسرافه فى الإيمان بالعلم وإلى اتجاهه العلمى المتطرف . فخليق بنا أن نلخص الآن بعض فضائل هذا الكتاب ، أقول نلخص لأن قيمة الكتاب فى نظرنا ، إنما تكمن فى الدقائق والتفصيلات ، وإن من يود أن يفيد من رتشاردز الناقد عليه أن يقرأ الكتاب ذاته ، لا تلخيصاً له . إن من فضائل « مبادئ النقد الأدبى » أنه قضى بصفة قاطعة على نظرية الفن لأجل الفن ، فلم تقم لها قائمة بعد هذا الكتاب ، ولقد أدت نظرية رتشاردز إلى توسيع مجال التجربة الفنية ، وإلى تبين مدى التعقيد والغزارة اللتين توجدان فى نسيج العمل الأدبى الرائع ، كما ألقت ضوءاً جديداً على الكثير من المسائل النقدية العويصة مثل التراجيديا والصورة الشعرية والوزن والموسيقى والعناصر الشكلية بصفة عامة ، كذلك أكد لنا رتشاردز أهمية توازن الفنان ، فقضى بذلك على بدع الإغراب والاعوجاج والمرض فى حساسية الفنان وشخصيته والتى شجعها أتباع المذهب الجمالى والفن لأجل الفن فى أواخر القرن الماضى .

ولعل من أجل الخدمات التى أسداها هذا الكتاب ، هى تنقية لغة النقد ، وتخليصها من الإسراف فى استخدام المؤثرات العاطفية ، فحاول النقاد بعده أن يتوخوا الاقتصاد ويكتبوا بأسلوب قريب من الأسلوب العلمى قدر المستطاع . أما فيما يتعلق بمشكلات التوصيل فى الأدب ، فلا نظن أن هناك من ألقى ضوءاً على نواحيها الخفية المتشعبة ، أو تعمق فى دراستها بقدر ما فعل رتشاردز فى كتابه : « مبادئ النقد الأدبى »

محمد مصطفى بدوى

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - مايو ١٩٦١

مقدمة

الكتـاب آلة للتفكير ، ولكن لا يلزم من ذلك أن تكون له وظيفـة القاطرة أو كيـر الحداد ، وكتابنا هذا من الأفضل تشبيهه بنول ننوى أن ننسج عليه من جديد بعض الأجزاء البالية من حضارتنا . ولقد كان من الممكن عرض أهم ما فيه فى كتيب أو فى كتاب ضخم من مجلدين ، وذلك بدرجة مختلفة من الوضوح بالطبع . وأهم ما فى هذا الكتاب هو النظرية العامة التى تربط بين الآراء المتعددة التى يحتويها ، إذ ليس هناك فى معظم جزئياته المنفصلة أية أصالة ، فحينما يلعب المرء لعبة الورق القديمة هذه فإنه لا يتوقع أن يجد أوراقًا جديدة ، وإنما المهم هو مجموعة الأوراق التى تكون فى يده .

وقد رأينا أن نعرض المسائل هنا على أضيق نطاق ممكن يسمح بتنسيق وجهات النظر المختلفة بحيث نجعل منها كلاً يتميز بشىء من التماسك ، فتجنبنا كل توسع واستقصاء يخطر لنا حينما بدا لنا أن القارئ فى مقدوره أن يتبين بمفرده كيفية هذا الاستقصاء . وخطر هذا المنهج الذى اتبعناه - والذى فيما عدا ذلك له مزايا كبرى بالنسبة للكاتب وللقارئ على السواء - تكمن فى أن الأجزاء المختلفة من عرض متصل كهذا العرض إنما يوضح بعضها البعض الآخر ، وأن الكاتب الذى تتضح أو الذى يجب أن تتضح فى ذهنه الفكرة العامة طول الوقت قد يغفل عن مواضع الإبهام والغموض عند القارئ التى مصدرها الشكل المسلسل للعرض ، وقد حاولنا أن نحول دون هذا الغموض عن طريق الإشارات العديدة إلى المواضع السابقة والتالية فى الكتاب .

غير أن من حق القارئ علينا أن نبين له الأسباب التى دعتنا إلى تأليف كتابنا بهذا الشكل ، ففى بعض المواضع - ولا سيما فى الفصلين السادس والسابع ، وفى

الفصول ما بين الحادى عشر والخامس عشر - يبدو أن الكتاب يتوقف اطراده ويعترض طريقه استطراد طويل فى نظرية القيمة أو فى علم النفس العام ، وما كنا لنتردد فى حذف هذه الأشياء لو بدا لنا أنه من الممكن على الإطلاق استقصاء الفكرة الأساسية فى بقية الكتاب بقوة ووضوح بدونها . إن النقد - كما نفهمه - هو محاولة التمييز بين التجارب وتقويمها ، ولا نستطيع أن نقوم بذلك بدون أن نفهم إلى حد ما طبيعة التجربة أو بدون أن تكون لدينا نظرية فى التقويم والتوصيل ، فإن ما يمكن تطبيقه فى النقد من مبادئ لابد أن يستمد من هذه الدراسات الجوهرية ، أما المبادئ النقدية الأخرى فهى تعسفية ، وفى تاريخ النقد سجل لتأثيرها المعرقل ، ونظرية القيمة التى يتضمنها الكتاب بأسره لابد أنها الآن من النظريات التى يؤمن بها فى إحدى صورها أشخاص كثيرون ، ولكننا لم نستطع أن نعثر على مؤلف واحد يعرضها على نحو مرضٍ بحيث يمكننا أن نحيل القارئ إليه ، ولذلك كان لزامًا علينا أن نعرضها عرضًا على قدر من التفصيل ، وأن نطبقها ونمثل لها ، وكان علينا أيضًا أن نضعها فى مقدمة هذا الكتاب ، حيث تبدو لمن يقرأ الأدب وحده حقلاً جديبًا لا يجد فيه هذا القارئ ما يغريه بالعبور ، لا سيما وأن هذا العبور لا يؤدى به إلا إلى نتائج ، هى عنده مشكوك فى أمرها ، ويصدق هذا القول أيضًا على المناقشة النظرية المستفيضة الأخرى فى الفصول التى تدور حول علم النفس ، ونخشى أن تكون هذه الفصول - بالقياس إلى الفصول التى تعالج موضوع القيمة - بمثابة الصحراء الكبرى بالنسبة لصحراء جوبى بالصين ، ولكننا لم نجد وسيلة أخرى تحول دون سوء فهم الأجزاء النقدية التالية غير إضافة هذه المقدمة ، التى هى عبارة عن بحث مركز فى علم النفس ، فالنقد يثير جميع الموضوعات السيكولوچية تقريبًا فى مكان أو آخر ، وإن كان يثيرها من زاوية لا تتناولها منها الكتب النقدية الشائعة .

وإننا نعتقد أن القارئ بعد أن يعبر هاتين الصحراوين ، سيجد أن بقية الكتاب تتفق وتقترب كثيرًا مما يتوقع وجوده فى مقال نقدى ، وإن كانت اللغة التى سنعبر بها عن بعض الملاحظات الأكثر وضوحًا قد تبدو له منفرة بدون ضرورة ، والسبب فى صعوبة المصطلحات وجفافها إنما يرجع فى معظمه إلى رغبتنا فى الربط بين الحقائق

النقدية - حتى أكثر هذه الحقائق شيوعا - وبين العرض المنهجى لعلم النفس ، ولسوف يغفر لنا القارئ ذلك حينما يدرك الميزات التى نحصل عليها من هذه السبيل .

ولم ننس أبداً فى خلال هذا الكتاب أننا لا نكتب للمتخصص وحده ، ولذلك - ولكى نكون عادلين مع أنفسنا - ينبغى لنا أن ننبه إلى أن ذلك أدى بنا إلى الحذف ولا سيما حذف التحفظات من أقوالنا .

ونحن نخشى أن كتابنا هذا ، سيبدو - فى نظر عدد كبير من الناس - خالياً بشكل مؤسف من تلك « التوابل » التى أصبح الناس يتوقعونها فيما يكتب عن الأدب ؛ إذ يفترض النقاد وواضعو النظريات النقدية الآن أن أول واجباتهم هو أن يحركوا مشاعر القارئ ويثيروا فى ذهنه من الانفعالات ما يتمشى مع ذلك الموضوع الجليل الذى يكتبون عنه ، ولكننا رفضنا أن ننحو منحاهم ، ونعتقد أننا لم نستخدم إلا النزر الضئيل من الألفاظ التى لم نتمكن من تحديد استعمالنا لها ، وهى ألفاظ تخلو من القدرة على إثارة الانفعال .

ولقد عزينا أنفسنا بأن تذوق ذلك اللون من التفكير الذى يحتاج إلى توابل « أبدية » و « كلية » أو حتى إلى توابل أدبية وتوابل العمق والألغاز قد ينبئ عن عجز ووهن . إن تلك الأنواع الخليطة من الكتابة التى تسعى إلى إثارة عاطفة القارئ أو وجدانه كما تسعى إلى إثارة فكره قد أصبحت من الأخطار التى تهدد الوعى الحديث ، ذلك الوعى الذى يزداد تمييزاً بين العاطفة والفكر فقد أصبح للعاطفة وللفكر الآن القدرة على تضليل أحدهما الآخر بطرق كادت تكون مستحيلة الحدوث قبل ستة قرون ، ولذلك فنحن فى حاجة الآن إلى فترة من الزمن ننقى فيها الفكر من العاطفة والعاطفة من الفكر قبل أن يمتزج الاثنان ثانيةً فى المستقبل ، هذا إن كان سيصبح من المرغوب فيه مزجهما على الإطلاق . وقد أضفنا فى الطبعة الثانية من هذا الكتاب ملحوظة عن شعر (إليوت) توضح ما نقصده هنا بالنقاء[1] ، كما أضفنا بعض الملحوظات عن القيمة . أما الطبعة الثالثة فلم ندخل فيها أية تعديلات جوهرية .

(١) رأينا بعد تفكير طويل حذف هذه الملاحظة من الترجمة ، وذلك لما تتضمنه من إشارات مفصلة لقصائد عدة لم تترجم حتى الآن إلى العربية ، ولذلك فهى فى نظرنا لن تهم القارئ العربى . (المترجم)

ويجب أن نتذكر أن مقدار المعرفة التى ستتيسر للناس عام ٢٠٠٠ إن سار كل شىء على ما يرام ، قد يجعل كل ما لدينا الآن من نظريات فى الجمال وعلم النفس يبدو شيئًا تافهًا يدعو إلى الرثاء ، وإن لم يحدث ذلك فإن مستقبل الإنسانية يكون مظلمًا حقا . ولقد أصبح الشغل الشاغل لبعض الناس هو التفكير فيما سنصنع بتلك القوى التى نكتسبها الآن بهذه السرعة الفائقة ، وفيما سيحدث لنا إن لم نتعلم كيفية توجيهها قبل فوات الأوان . وإن المجادلات التى عرفها العالم فى الماضى ستبدو ضئيلة إلى حد العدم إذا ما قورنت بتلك المجادلات التى تنتظرنا فى المستقبل ، ونحن نأمل أن يعتبر الناس هذا الكتاب مساهمة منا تعين الإنسان على عملية الاختيار التى سيقوم بها فى المستقبل .

إن هناك هوة عميقة تفصل بين الأفكار وتطبيقها ، وهذه حقيقة يجزع لذكرها كل معلم ، ومحاولة للتغلب على صعوبة تطبيق الأفكار فإننا نعد الآن كتابًا آخرًا مصاحبًا لهذا ، وهو كتاب : « النقد التطبيقى Practical Criticism » ، فقد عرضنا على جمهور كبير كفء قصائد بالغة فى الجودة وفى الرداءة بدون ذكر أسماء مؤلفيها . وتعليقاتهم التى كتبوها على مهلٍ على هذه القصائد ، إنما تعطينا رؤية « مجسامية » - إذا جاز هذا التعبير - لكل قصيدة ، ولما يمكن أن يقال فيها من آراء ، وحينما تحلل هذه المادة تحليلاً منهجيا ، فإنها لا تعطينا فكرة هامة عن حالة الثقافة المعاصرة فحسب ، وإنما تمدنا أيضًا بوسيلة تربوية جديدة ذات قدرة هائلة .

أ . أ . رتشاردز

كمبردج ، مايو ١٩٢٨

الفصل الأول

فوضى النظريّات النقدية

ليس ما ألّفه الكتاب فى النقد بالقدر الضئيل الذى يستهان به ، كما أن أهم من كتبوا فيه منذ أيام أرسطو حتى الآن كانوا من أبرز المفكرين فى عصرهم ، ومع ذلك فحينما يستعرض الباحث الحديث ميدان النقد منذ بدايته حتى يومنا هذا ، ويدرك بساطة الموضوع الذى حاول هؤلاء الكتاب أن يعالجوه ، فإنه يعجب لضآلة النتائج التى أسفرت عنها جهودهم ، ويحق لهذا الباحث أن يعجب وذلك لأن التجارب التى يهتم النقد بدراستها متوفرة إلى حدٍّ يسترعى الانتباه ، فما علينا إلا أن نفتح كتاباً من الكتب أو نقف أمام لوحة فنية أو نستمع إلى قطعة موسيقية أو نبسط سجادة أمامنا أو نصب لأنفسنا بعض النبيذ ، وإذا بالمادة التى يشتغل بها الناقد ماثلة أمامنا فى غزارة ووفرة بالغتين ، بل لن يستطيع الناقد أن يشكو من ندرة مادته أكثر مما يشكو الشاعر (ميلتون) حين يصف مناخ الفردوس فيقول : « هنا دفء أكثر بكثير مما يحتاج إليه آدم » .

فالناقد أسعد حظا ممن يود مثلاً أن يدرس طبيعة المادة التى تتكون منها النفس فلا يجد من الحقائق قدراً كافياً يمكنه من القيام ببحثه ، هذا فضلاً عن أن الأسئلة التى يسعى الناقد إلى الإجابة عنها لا تبدو - مع تعقيدها - على درجة بالغة من الصعوبة .

فالأسئلة الجوهرية التى يطالب النقد بالإجابة عنها لا تعدو ما يلى : ما الذى يضفى قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد ؟ وما الذى يجعلها أفضل من غيرها

من التجارب ؟ ولماذا نفضل لوحة فنية بالذات على غيرها ؟ وعلى أى نحو يجب علينا أن نستمع إلى قطعة موسيقية بحيث نستطيع أن نحظى بأكثر اللحظات قيمة ؟ ولماذا نعتقد أن رأيًا معينًا فى نتاج فنى يفوق غيره من الآراء ؟ هذه هى الأسئلة الجوهرية التى تلزم الإجابة عنها فى النقد ، ولكى نجيب عنها قد نضطر إلى طرح أسئلة أخرى أولية عن ماهية اللوحة الفنية أو القصيدة أو القطعة الموسيقية وعن ماهية القيمة وإمكان المقارنة بين التجارب المختلفة .

ومع ذلك فإذا نظرنا إلى ما أنتجته لنا هذه العقليات الممتازة بعد أن درست هذه الأسئلة فى ضوء التجارب المتيسرة التى توفرها لنا الفنون بكثرة واضحة وجدنا أمامنا جعبة تكاد تكون خاوية ، ولا أخالنى أبالغ حين أقول إن نظريات النقد القائمة لا تتألف إلا من بعض التخمينات التى هى وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية التى تدعو إلى التخدير ، وملاحظات منعزلة ومتناثرة (عابرة ومقتضبة) بعضها صائب يفيض بالإيحاء وأكثرها يحتوى على خلط وإبهام لا حصر لهما وهو عبارة عن عقائد وافرة وأحكام مبتسرة عديدة وأهواء ونزعات . وبالاختصار لن نجد فى هذه النظريات سوى مقدار كبير من التصوف ، وكمية ضئيلة من التفكير الصادق .

وحسبنا لتبرير هذا القول أن نستعرض أمثلة من العبارات الشائعة التى قالها بعض النقاد فى الماضى مثل (أرسطو) و(لونجينس) و(هوارس) و(بوالو) و(دريدن) و(أديسون) و(وردزورث) و(كولردج) و(كارليل) و(ماثيو أرنولد) ومن أقوال بعض النقاد المحدثين نسبيًا ، وهاكم هذه الأقوال : «الإنسان بطبعه يجد لذة فى المحاكاة» ، «الحقيقة العامة هى أهم ما يدور حوله الشعر» ، «يتطلب الشعر إلهامًا قريبًا من الجنون ، فبخروجنا عن ذواتنا إنما نتقمص ما نتخيله من أشياء» ، «الكلام الجميل هو نور العقل ذاته» ، «لا تهمنا طبيعة القصيدة طالما تتحقق فيها البساطة والوحدة» ، «ليس الذوق موضوعًا للنقاش» ، «التفكير السليم هو بداية الأدب الجيد ومنبعه» ، «يجب علينا ألا نفصل أنفسنا عن الطبيعة» ، «المتعة هى أهم غاية للشعر وإن لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فهو لا يحتل سوى المرتبة الثانية فيه» ، «إن لذات الخيال أصح للإنسان من لذات الفهم» ، «الشعر هو الفيض التلقائى للإحساس

الجارف» ، أو هو «أجود الكلام فى آجود نظام» ، أو هو «نشاط الروح الإنسانية كلها» ، أو هو «قوة الخيال الإنشائية السحرية» ، أو «دقة الملاحظة» أو «تحرير لروح الواقع» ، أو «توحيد المضمون والشكل» ، أو هو «نقد الحياة» ، أو هو «الإمباثية Empathy ، أو التقمص الوجدانى الذى يلائم الحياة الإنسانية» ، أو هو «شكل ذو معنى» ، أو «تعبير عن انطباعات» ... إلخ .

وتمثل هذه الأقوال ذروة التفكير النقدى ، وأقصى ما وصلت إليه نظريات النقد وأسمى ما بلغته عقول المفكرين الممتازين الذين حاولوا تفسير قيمة الفنون ، ومع أن بعض هذه الأقوال ، بل معظمها صالح لأن يكون بداية للتفكير ، إلا إنها فى الحقيقة لا تفى بالغرض فى ذاتها ، وذلك سواء أخذناها على حدة أم مجتمعة أم فى أى تركيب يمكننا أن نتصوره . وقد نجد فى ثنايا هذه الأقوال أو فى مواضع أخرى من الكلام الذى وردت فيه - إمّا فيما يسبقها أو فيما يليها - ملاحظات قيمة تعيننا على تذوق قصائد أو أعمال فنية معينة ؛ فقد نجد فيها تعليقًا أو شرحًا أو تقويمًا جديرًا بالتأمل ، ولكننا عبثًا نحاول أن نعثر على تفسير واضح ، اللهم إلا إذا اعتبرنا أمثال هذه الملاحظات الموحية التى سبق اقتباسها من قبيل التفسير . إن أحدًا لم يكد يعالج المشكلة الأساسية ، وهى مشكلة ماهية قيمة الفنون ، والأسباب التى تجعل الفنون جديرة بأن نكرس لها أبرز العقول أهم اللحظات فى حياتها ، ومكانة الفنون بالنسبة لسائر جهود الإنسان ، ومع ذلك فبدون فكرة واضحة عن هذه الأمور لابد أن يضل أعظم النقاد قدرة على التمييز طريقه فى أغلب الأحيان .

ولكن ربما لم يكن النقد هو الميدان الذى نتوقع أن نجد فيه البحث فى هذه المشكلة ، وربما كان الفلاسفة وعلماء الأخلاق والجمال هم حجتنا فى هذه الأمور . حقا إنه لا تعوزنا المقالات والبحوث فى الخير والجمال والقيمة والحالة الشعورية الجمالية ، ولا شك أن ما بذل فى هذه الموضوعات من جهد جاد هائل لم يذهب سدى ، فعلى الأقل أثبت أولئك الباحثون الذين اعتمدوا على العقل والحدس والحجة القاطعة دون أن تتوفر لديهم الحقائق الكافية لبحث هذا الموضوع مدى ما فى منهجهم هذا من خطل ، ولولا ذلك الجهد الذى أنفقوه فى بحوثهم لما تبين عقم هذا المنهج ،

أما أولئك الذين اقتفوا أثر (فخنر) وتحولوا عن ذلك إلى جمع الحقائق الجزئية الملموسة وإلى تحليلها وإلى البحث التجريبى فى علم الجمال فقد زودوا علم النفس بمحصول تحليلها من التفاصيل . وفى السنوات الأخيرة - بوجه خاص - أبرزوا لنا بمهارة الكثير من الحقائق القيمة عن عملية التذوق الفنى . ولسنا ننكر جميل هؤلاء الباحثين حينما نوضح بعض العيوب التى لا يخلو منها أى بحث تجريبى فى ميدان علم الجمال ، والتى هى على أحسن الفروض لا تجعل لنتائج بحثهم سوى فائدة غير مباشرة فيما يتعلق بالمشكلات الجمالية العامة .

وأبرز هذه العيوب هو تقيدهم فى انتقاء تجاربهم ؛ فهم مجبرون على اختيار أبسط ضروب النشاط الإنسانى لأنها وحدها هى التى يمكن تطبيق المعمل عليها الآن ، ولذلك اضطر علماء الجمال إلى البدء بأبسط أشكال « الاختيار الجمالى » ، ولم يستطيعوا أن يختبروا حتى الآن إلا الخطوط ذات الأطوال المختلفة والأشكال الأولية والنغمات والعبارات الموسيقية المنفردة أو المجتمعة فى أوضاع بسيطة ، وهيكل الأوزان والبحور وما ماثل ذلك من أشياء مبسطة تبسيطًا بالغًا ، أما ما حاولوا دراسته بهذا المنهج من الأشياء الأكثر تعقيدًا فلم تؤت تجاربهم فيه بأية ثمرة أكيدة ، وذلك لأسباب يفهمها كل من تأمل لوحة فنية أو قرأ قصيدة من القصائد وزار معملًا لعلم النفس أو تحدث مع أحد علماء النفس الذين يمثلون مهنتهم .

وإذا رضينا بالقليل فقد نجد بعض الأمل فى تلك التعميمات التى نصل إليها عن طريق هذه التجارب البسيطة ، فقد ألقى ضوء على بعض العمليات الغامضة كعملية الإمباثية والتقمص الوجدانى ، وعلى تدخل الصور العضلية والنزوع إلى الفعل فى عملية إدراكنا للأشكال والأصوات المتعاقبة التى كان مفترضًا من قبل أن إدراكنا لها يتم عن طريق الأجهزة الصوتية أو السمعية وحدها ، كذلك ظهرت بعض الحقائق الهامة عن الصفة المكانية للإيقاع ، كما أننا كدنا نتمكن من تصنيف الطرق المختلفة التى يمكننا أن نتأمل بها الألوان ، وازداد إدراكنا لمدى التعقيد الذى يوجد فى ضروب النشاط الإنسانى حتى فى أشد هذه الضروب بساطة ، هذه النتائج وما يماثلها لاريب جديرة بالمجهود الذى بذل فى سبيل الوصول إليها ، وأهم من هذه

النتائج جميعًا هو اكشافنا للتباين والاختلاف البعيدين اللذين يوجدان فى استجاباتنا حتى لأبسط المنبهات ، فقد تبين أن شيئًا بالغًا فى البساطة والوضوح مثل اللون الواحد يولد حالات شعورية مختلفة جدا عند أشخاص مختلفين ، بل إنه يثير فى الشخص الواحد حالات شعورية متباينة كل التباين فى أوقات مختلفة ، وقد لا يبدو خطأ أن نستنتج من ذلك أن أشد الأشياء تعقيداً مثل اللوحات الفنية سيحدث من الاستجابات ما يفوق بكثير الاستجابات السالفة تفاوتًا وتباينًا ، وهذه نتيجة محرجة للغاية لأية نظرية فى النقد ، وذلك لأنها فيما يبدو تقضى على إمكان مقارنة التجارب ، بينما يتحتم على كل نظرية نقدية أن توضح لنا أولاً كيفية مقارنة تجاربنا حتى يتسنى لنا أن نعالج على نحو مرضى المشكلات الأساسية الأكثر أهمية مثل مشكلة القيمة .

وهنا تظهر لنا هذه النقطة الجوهرية ، وهى أن هناك فيما يبدو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه كلما زادت بساطة الموضوع الذى نتأمله تفاوتت استجابتنا المتوقعة إزاء هذا الموضوع ، إذ يصعب - بل قد يستحيل - علينا أن نتأمل موضوعاً بسيطاً نسبيا بمفرده ، ولابد لكل منا حينما يتأمل هذا الموضوع البسيط أن يضعه فى سياق معين وأن يجعله جزءاً من كل أكبر ، وإن كان لا يبدو من الممكن الآن فى نطاق الوسائل التجريبية الحالية تعيين نوع هذا السياق بالتأكيد . وقد توضح لنا حالة الألفاظ هذه العملية ، فكلمة « ليل » مثلاً بمفردها تولد من الأفكار والوجدانات المتباينة ما يبلغ عدده عدد الأشخاص الذين يسمعونها ، فمجال الاختلاف فى الاستجابة يكاد يكون غير محدود فى حالة اللفظ المفرد ، أما إذا وضعت اللفظ فى جملة فإن الاختلاف سيقل بلا شك ، وإذا وضعته فى سياق أوسع فى قطعة كاملة فسيتضاءل الاختلاف عن ذلك بكثير ، وإذا ورد اللفظ فى كل معقد كقصيدة مثلاً فحينئذ قد يوجد تشابه فى استجابات القراء الأكفاء ، تشابه ليس مصدره إلا ورود اللفظ فى هذا الكل ، وهذه نقطة سنناقشها فيما بعد حينما نتحدث عن مسألة الاتفاق فى الأحكام النقدية (فى الفصول ١٩ ، ٢١ ، ٢٤) غير أنه كان لابد من ذكرها هنا لكى نبين السبب الذى يجعل نظرية النقد لا تعتمد اعتماداً كبيراً على بحوث علم الجمال التجريبى ، هذا على الرغم من أن لهذه البحوث فائدتها فى نواحٍ عدة .

الفصل الثانى

الحالة الجمالية الوهمية

من العيوب الخطيرة في علم الجمال أنه أغفل اعتبارات القيمة ، حقيقة إن إدخال الاعتبارات القيمية بدون حكمة قد تكون له عواقب وخيمة - كما هى الحال عند (تولستوى) مثلاً - إلا أنه من الحقائق التى لها دخل مباشر فى موضوعنا أن بعض التجارب التى تولدها الفنون تجارب قيمة ، وأن قيمتها هى التى تجعلها تأخذ ذلك الشكل الخاص الذى يميزها ، ومدى فائدة هذه الحقيقة فى تحليلنا يعتمد بالطبع على نظرية القيمة المعينة التى نأخذ بها ، ولكن تجاهلنا التام لهذه الحقيقة إنما هو خطر قد يؤدى بنا إلى فقدان المفتاح للمشكلة بأسرها ، ولقد فقد هذا المفتاح فعلاً .

فجميع النظريات الجمالية الحديثة تقوم على افتراض وجود نوع مميز من النشاط العقلى فى تلك التجارب التى تسمى تجارب جمالية ، ومن الغريب أن هذا الافتراض لم يكد يناقشه أحد ، فمنذ أن « قال (كانط) أول كلمة معقولة فى موضوع الجمال » - على حد قول (هيجل) [(١)] - استمرت محاولة تعريف « الحكم الذوقى » باعتباره حكمًا يتعلق بلذة نزيهة كلية غير عقلية ولا يجوز الخلط بينها وبين لذات الحواس أو الانفعالات العادية ، لذة هى بالإجمال فريدة فى نوعها . وهكذا نشأت هذه المشكلة الوهمية ، مشكلة الموقف الجمالى أو الحالة الجمالية ، وهذه المشكلة جزء من التراث الذى خلفته أيام البحث المجرد فى « الخير » و « الجمال » و « الحق » .

(١) انظر . Hegel, History of philosophy, iii 543

ولم يكن فى مقدور الناس أن يقاوموا إغراء جعل هذه القسمة الثلاثية إلى الخير والجمال والحق توازى قسمة ثلاثية أخرى وتتبعها ، وهى قسمة الملكات إلى الإرادة والوجدان والفكر ، فقال كانط : « إن جميع ملكات النفس أو قدراتها يمكن تحليلها إلى ثلاث يستحيل ردها إلى أسس مشتركة ، وهى : ملكة المعرفة ، والإحساس باللذة والألم ، وملكة الرغبة »[1] .

والذى يشرّع لكل من هذه الملكات هو على التوالى الفهم ، والحكم ، والعقل الخالص ، « ووضع الإحساس باللذة هو بين ملكتى المعرفة والرغبة ، كما أن الحكم يقع بين الفهم والعقل » ، ومضى (كانط) يناقش الجمال باعتباره يتعلق بميدان الحكم الذى جعله يحتل المكان الوسط بين هذه القوى الثلاث ، تلك القوى التى عالج أولاها وثالثتها على التوالى فى كتابيه « نقد العقل الخالص » ، و« نقد العقل العملى » وكانت النتيجة العملية لذلك أن ضم علم الجمال إلى المذهب المثالى ، ومنذ ذلك الحين أصبح علم الجمال يؤدى وظائف هامة فى نطاق هذا المذهب .

ولقد كان لهذا التوازى الشكلى تأثير على التفكير يكاد يكون مضحكًا لولا نتائجه الوخيمة ، إذ لا يزال من الصعب حتى الآن التحول عن هذا الطريق الذى ثبت أنه لا يؤدى إلى شىء ، ونحن لا نعترض على التوحيد بين ميدانى الحقيقة والفكر ، كما أن الخير والإرادة بينهما أواصر وطيدة كما سنرى ، ولكن المحاولات التى كانت ترمى إلى مطابقة الجمال على الإحساس أو الوجدان مطابقة دقيقة بديعة ، إنما أدت إلى تشويه الحقائق على نحو خطير ، وعلى الرغم من أن الناس عامة الآن قد عدلوا عن القيام بمثل هذه المحاولات [2] ، إلا أننا لا نزال نجد أصداء لها فى الكتابات النقدية فى كل مكان ، ومن هذه الأصداء الطريقة الخاصة التى يستعمل بها نقاد الكتب فى الصحف كلمة « عاطفة » وشيوع عبارة «العاطفة الجمالية » أو « الانفعال الجمالى » ، ونتيجة للاعتراضات التى وجهت إلى المطابقة بين الجمال والإحساس كان من الضرورى أن يظهر شىء أخر غير الإحساس أو طابع خاص للنشاط الذهنى

(١) Critique of Judgment, translated by Meredith, I . 15 .

(٢) كان الدكتور بوزانكيت (Bosanquet) من أخر المؤمنين بهذه الفكرة .
انظر كتابه Three Aeshetics on Lectures

يتبعه الجمال . لقد كانت الحقيقة تعتبر هدف النشاط البحاث أى هدف العنصرالفكرى أو النظرى للعقل ، والخير يعتبر هدف العنصر الإرادى الراغب أو العملى ، لذلك تساءل الباحثون عن طبيعة ذلك الجزء من العقل الذى يستهدف الجمال ، وكان لابد لهذا الجزء ألا يكون باحثًا أو عمليا ، أى لابد له أن يكون غير معنى بالمعرفة والبحث ولا يهدف إلى المنفعة ، وكان جوابهم هو النشاط الجمالى للعقل ، النشاط التأملى الذى لا يزال معظم من يعالجونه [١] يعرفونه بهذه الشروط السلبية فقط ، فيقولون إنه نوع من العلاقة بالموضوعات ليست هى علاقة التساؤل الفكرى عن طبيعة هذه الموضوعات ولا هى محاولة تهدف إلى إشباع رغباتنا ، وهكذا وجد الباحثون أنه فى إمكانهم أن يصفوا فى مثل هذه الحدود التجارب التى تنشأ من تأمل النتاج الفنى ، وهكذا أحرز الاتجاه المذهبى انتصاراً مؤقتًا .

حقيقة إن معظم هذه التجارب يتميز بصفات خاصة بالغة الأهمية ؛ فالعناصر الفكرية التى يحويها وطريقة تطور الرغبات فيه ، كل هذه تتسم بالنزاهة وإبعاء الذات واللاشخصية (أو العلو على الشخصية) والهدوء العاطفى ، وهذه الصفات الخاصة سيلزمنا أن ندرسها دراسة دقيقة فيما يلى .

بيد أننا إذا درسناها ، وجدنا أنها تتضمن مجموعتين مختلفتين كل الاختلاف من الصفات تنشآن من علل مختلفة ، وإن كان من الصعب التمييز بينهما عن طريق الاستبطان ، وليست هذه الصفات وحدها كافية لتحديد ميدان خاص مستقل من ميادين البحث ، وحتى لو تحقق فيها الوضوح فإنها لن تقودنا إلا إلى قسمة مائلة مما قد يضطرنا إلى استبعاد بعض التجارب التى يجب فحصها وإدخال الكثير من التجارب التى لا قيمة لها . إن اختيار الحالة الجمالية كبداية لدراسة القيم الفنية أشبه فى الواقع باختيار هذه العبارة « مستطيلة وبعض أجزائها أحمر اللون » تعريفًا للوحة الفنية ، فإذا نحن بدأنا بالحالة الجمالية فإننا نجد أنفسنا فى نهاية الأمر نناقش مجموعة من الأشياء مختلفة كليةً عن تلك التى كان غرضنا مناقشتها

(١) انظر مثلا : Vernon Lee, The Beautiful

ولكن المشكلة لا تزال قائمة : فهل توجد حقا هذه الحالة الجمالية ؟ أو هل هناك صفة جمالية للتجارب تميزها عن غيرها فتجعل منها نوعًا فريدًا sui generis ؟ إننا لم نجد حتى الآن حججًا بينة كثيرة تثبت وجود هذه الحالة ، حقًا . تزعم (ڤرنون لى) Vernon Lee فى كتابها « الجمال والقبح » Beauty and Ugliness أنه يمكننا أن نستنبط « وجود علاقة من نوع فريد تمامًا بين الأشكال المرئية والأشكال المسموعة وبين أنفسنا » وذلك « من وجود نسب وأشكال وأوضاع وتراكيب معينة فى الفن تنزع إلى التكرار » ولكنه يصعب علينا أن نفهم كيف يمكننا الوصول إلى هذه النتيجة . إن الزرنيخ مثلاً يتكرر فى حوادث القتل ، وكذلك يتكرر لعب التنس فى فصل الصيف ، ومع ذلك فلا يبرهن هذا على وجود علاقات أو صفات فريدة من نوعها فى أى شىء . من البديهى أننا لا نستطيع أن نحكم إن كان شىء من الأشياء يشبه أشياء أخرى أو يختلف عنها إلا عن طريق اختبارنا لهذا الشىء ولهذه الأشياء ، وأنه لن يعنينا مطلقًا أن نلاحظ أن حالة واحدة من هذا الشىء تشبه حالة أخرى منه ، وإذا كانت الحجة ذاتها تتسم بالخلط والغموض فمن المعقول أن نشك فى أن السؤال الأصلى لم يكن واضحًا كل الوضوح فى الذهن .

والسؤال هو : أهذا النوع المعين من التجارب يشبه أنواع التجارب الأخرى أم يختلف عنه ؟ ومن الواضح أن هذا سؤال عن درجة التشابه وإذا قصدنا الوضوح فإنه من الأفضل أن نعترف فى التو بأن أنواعًا عدة من التجارب تدخل فى القيم الفنية ، وأن صفات الجمال إنما ترجع إلى أسباب كثيرة متباينة . وإنا لنتساءل الآن : هل هناك ضمن هذه التجارب نوع واحد من التجربة يختلف عن التجارب الأخرى التى تنشأ عن طريق أخر غير الفن اختلاف تجربة الحسد عن تجربة التذكر مثلاً ، أو اختلاف تجربة الحساب الرياضى عن تجربة أكل الكرز ؟ وأية درجة من الاختلاف تكفى لجعل هذه التجربة خاصة فريدة من نوعها ؟ إننا إن وضعنا السؤال على هذا النحو اتضح لنا أن الإجابة عنه ليست بالأمر الهيّن ، فالاختلافات التى قد نجدها والتى لايمكن قياسها ليست من الدرجة نفسها ، كما أنه من الصعب تقديرها جميعًا ، ومع ذلك فغالبية الكتّاب الذين خلفوا (كانط) وكثيرون ممن سبقوه أجابوا عن هذا السؤال بالإيجاب بدون تردد ، وقالوا : « إن التجربة الجمالية تجربة خاصة فريدة

من نوعها » ، وحينما لم يقيموا هذا الرأى على مجرد أساس لفظى ؛ فإنهم أقاموه على أساس الاختبار المباشر .

إن معارضة هذا الرأى التقليدى تتطلب بعض الجسارة ، وإننا لا نعارضه بدون روية وتفكير ، ومع ذلك فالمسألة هنا مسألة قيمة أو تصنيف ، ولما كنا الآن نضع موضع التساؤل عدداً لا يحصى من التصنيفات الأخرى فى علم النفس ونعيد تنظيمها من جديد ، لذلك يجوز لنا أن نعيد النظر فى هذه المسألة أيضاً .

إن القضية التى تقول بوجود نوع فريد من التجارب هو التجربة الجمالية تظهر فى إحدى الصورتين الآتيتين ، فقد يعتقد المرء أن هناك عنصراً من العناصر الذهنية فريداً من نوعه يدخل فى التجارب الجمالية ولا يدخل فى غيرها ، فيؤمن (كلايف بل) Clive Bell مثلاً بوجود انفعال فريد هو « الانفعال الجمالى » ويعتبره هو فصل التجربة الجمالية الذى يميزها عن غيرها ، إلا أن مثل هذا الشىء لا وجود له فى علم النفس فهل هناك عنصر آخر يمكن اقتراحه إذن ؟ هل هو الإمباثية أو التقمص الوجدانى ؟ إن (فرنون لى) نفسها تؤكد لنا أن عامل الإمباثية ذاته يدخل فيما لا يحصى من التجارب الأخرى كما يدخل فى التجارب الجمالية ، ونحن لا نعتقد أنه من الممكن اقتراح أى عنصر آخر .

أما الصورة الأخرى التى تظهر فيها هذه القضية فهى أن التجربة الجمالية لا تحتوى على أى عنصر فريد ، فهى تتألف من نفس المادة التى تتكون منها التجارب الأخرى ، ولكنها تأخذ شكلاً خاصاً ، وهذا هو التفسير الشائع لطبيعة هذه التجربة ، ويوصف هذا الشكل الخاص عادة بأنه يتميز بالنزاهة وإبعاد الذات واللاشخصية والكلية الذاتية وما إلى ذلك ، ولكننا سنحاول أن نبين فيما بعد أن هذا الشكل الخاص - فى حدود هذه الأوصاف - ليس فى بعض الأحيان إلا مجرد نتيجة لحدوث التجربة ، ومجرد ظرف من ظروف التوصيل أو أثر من آثاره ، ومع ذلك فهذا الشكل فى حدود هذه الأوصاف قد يكون أحياناً علامة من العلامات الأساسية للتجربة ، علامة تتوقف عليها قيمة التجربة فى الحقيقة ، وبعبارة أخرى هناك على الأقل مجموعتان متباينتان من الصفات ترجعان إلى علل مختلفة وتجمعهما صفة « الجمال »

فى الاستعمال اللغوى الشائع ، مما يدعو إلى الخلط والغموض ، فمن الضرورى جدا أن نميز بين معنى كلمة « جمالى » حينما نصف مجرد عملية وضع شىء فى إطار أو كتابة شىء بالوزن بأنها عملية جمالية ، وبين معنى هذه الكلمة حينما نستعملها استعمالاً يتضمن التقويم .

وكانت نتيجة هذا الضرب من الخلط - بالإضافة إلى ضروب الخلط الأخرى[١] - أن أصبح هذا الاصطلاح لا فائدة منه تقريباً .

ويفترض الناس عادةً أن الموقف الجمالى هو طريقة خاصة فى رؤية الأشياء ، طريقة يمكن تطبيقها بغض النظر عما إذا كانت النتيجة قيمة أو ذات أثر ضار أو أثر محايد ، ويجعلون هذا الموقف الجمالى يشمل تجربة القبح كما يشمل تجربة الجمال والتجارب التى تقع بينهما أيضًا ، وإن ما ننوى أن نصنعه هنا هو أن ننكر وجود هذا الموقف أو هذه الطريقة فى رؤية الأشياء ، وأن نؤكد أنه ليس هناك بين تجربة الجمال وتجربة القبح أى أوجه شبه مقصورة عليهما ، ولا يشترك معهما فيها الكثير من التجارب الأخرى التى لاحصر لها ، والتى لا يحلم أحد مطلقًا بأن يسميها تجارب جمالية إذا استثنينا (كروتشى) الذى يجب استثناؤه غالبًا ، ولكن هناك أيضًا معنى أضيق بكلمة « جمالى » مقصور على تجارب الجمال ويتضمن التقويم ، وفيما يخص هذا المعنى سنحاول جاهدين - على الرغم من اعترافنا بأن تجارب الجمال هذه من الممكن تمييزها - أن نبين أن هذه التجارب تشبه - إلى حد بعيد - الكثير من التجارب الأخرى ، وأن أهم ما يميزها عن غيرها هو ما يوجد بين مكوناتها من علاقات ، فليست هذه التجارب إلا تطويراً للتجارب العادية فهى أدق منها تركيبًا وأكثر نظامًا ، ولكنها ليست نوعًا جديداً متميزاً من التجارب ، فحينما نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى قطعة موسيقية نحن لا نصنع شيئًا يختلف كل الاختلاف عما نصنعه حينما نذهب إلى معرض الصور أو حينما نرتدى ملابسنا فى الصباح . حقيقة إن الطريقة التى تنشأ بها التجربة فى نفوسنا مختلفة

(١) نشاهد نزعة فى المعمل إلى استعمال لفظة « جمالى » حينما يختار أحدهم شيئًا ويعجز عن إبداء الأسباب التى دفعته إلى هذا الاختيار . فيوصف اختياره حينئذ بأنه « اختيار جمالى » .

فى الحالتين ، وعادةً ما تكون التجربة فى الحالة الأولى أكثر تعقيداً ، وفى حالة توفيقنا يتحقق فيها قسط أكبر من الوحدة ، إلا أن النشاط الذى نقوم به فى الحالتين لا يختلف فى النوع ، وافتراضنا أنه من نوع مختلف إنما يخلق لنا صعوبات لا ضرورة لها تقف فى سبيل وصف هذه التجربة وتفسيرها ، صعوبات لم يتمكن أحد من التغلب عليها حتى الآن .

وسوف تتضح لنا فيما بعد [1] هذه النقطة التى أثرناها هنا ، ولا سيما تلك التفرقة بين هذين النوعين من الصفات التى يمكن بمقتضاها أن نصف تجربة من التجارب بأنها تجربة جمالية أو لاشخصية أو نزيهة .

وهناك اعتراض آخر يمكن توجيهه إلى النظرية التى تفترض وجود موقف جمالى خاص ، وهو أن هذه النظرية إنما تمهد الطريق لفكرة وجود قيمة جمالية خاصة، وقيمة فنية خالصة ، فإن نحن سلمنا بوجود نوع فريد من التجربة هو التجربة الجمالية فإنه يسهل علينا أن نخطو خطوة أبعد من ذلك فنسلم بوجود قيمة فريدة خاصة فى نوعها عن القيم الأخرى للتجارب العادية ومنفصلة عنها تماماً . وهكذا نجد (بل) Bell يقول حديثاً : « لسنا بحاجة – لكى نقدر نتاجاً فنياً معيناً – إلى أن نجلب معنا أى شىء من الحياة ، ولا أن تكون لدينا أية معرفة بأفكار الحياة وبشئونها أو أية دراية بعواطفها »[2] ، وهذه هى إحدى النتائج المتطرفة للنظرية التى تفترض وجود تجارب جمالية والتى أحرزت نجاحاً كبيراً عند الناس . وها هو ذا مثل آخر أقل مغالاة من المثل السابق وإن كان يتضمن نفس الفكرة التى تقول : إن التجارب الجمالية فريدة من نوعها قائمة بذاتها ، وإن قيمة هذه التجارب ليست من نوع القيم الأخرى : « يجب على الشعر ألا يكون فى طبيعته جزءاً من العالم الحقيقى (بالمعنى الذى نفهمه عادة من هذه العبارة) أو صورة منه ، ولكنه يجب أن يكون عالماً قائماً بذاته ، كاملاً ومستقلا »[3] .

(١) قارن الفصلين العاشر والثانى والثلاثين .
(٢) انظر . Clive Bell , Art, p. 25
(٣) انظر . A.C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, p. 5

وهذه النظرة إلى الفنون التى تعتبرها مصدر فردوس خصوصى ينعم به الجماليون إنما هى عقبة كأداة فى سبيل دراسة قيمة الفنون كما سيتضح فيما يلى ، ولهذه النظرة أيضًا آثار يؤسف لها فى المواقف العامة التى يأخذها أولئك الذين يقبلونها قبولاً أعمى غير نقدى ، كما أن من آثارها الملحوظة على الأدب والفنون أنها تؤدى إلى ضيق وتحديد فى مجال اهتمام الفنان ، وإلى التصنع والتفاهة والإبعاد الزائف للذات . وإن تصور « الفن » كفضيلة صوفية منوطة بالأسرار والألغاز له علاقة وطيدة بالإيمان بوجود « هذه الحالة الشعورية الجمالية » ، وهو تصور غير محمود العواقب غالبًا ، وذلك عن طريق تلك العادات الفكرية التى يشجعها والتى يستهويها ما فيه من غموض .

الفصل الثالث

لغة النقد

مهما كانت عيوب علم الجمال الحديث كأساس لنظرية نقدية ، فإنه يجب علينا أن نعترف بما أحرزه من تقدم كبير ، لقد كان التفكير الجمالى فى الماضى لا يقوم على أساس علمى وكان ينصب على تأمل الجمال المجرد ، أما علم الجمال الحديث فقد أمكنه على الأقل أن يتخلص من ذلك الطيف المُشلّ الذى كان يسمى الجمال والذى كان يوصف بأنه معنى كلى بسيط غامض ولا يمكن تحليله ، وبالتخلص من هذا الوهم سيمكننا عاجلاً أن نتخلص من عدة أوهام أخرى مماثلة ، هذا إن لم نكن قد تخلصنا منها فعلاً . حقيقة إن الشعر والإلهام لا يزالان « كائنين » يضفى وجودهما جلالاً وشرفًا على بعض الدوائر المحترمة ، فيقول أحدهم مثلاً :

« إن الشعر كالحياة شيء واحد .. فهو فى جوهره مادة واحدة متصلة أو طاقة واحدة مستمرة ، ومن الوجهة التاريخية هو عبارة عن حركة واحدة متصلة ، أو حلقة من المظاهر المتكاملة المتتالية ، فقد كان كل شاعر من الشعراء منذ أيام هوميروس أو من قبل هوميروس حتى يومنا هذا - إلى حد ما وفى بعض النواحى - بمثابة صوت يعبر عن حركة الشعر هذه أو طاقته ، إذ قد حل الشعر فى هذا الشاعر فى لحظة من اللحظات وتجسد وأصبح مسموعًا ومرئيًا من خلال شخصه . والقصائد التى خلفها لنا هذا الشاعر أو ذاك إنما هى سجل لهذا الحلول الجزئى العابر .. والشعر بسلطانه الهائل ووظيفته السامية شيء خالد لن يتوقف تقدمه أبدًا »[1] .

(١) انظر : G.W. Mackail, Lectures on Poetry Introduction

وإن نحن فتشنا جيداً وجدنا الكثير من أمثال هذه الكائنات الصوفية التى تحتمى وراء أدغال من الألفاظ ، وإن كان معظم هذه الكائنات على درجة أدنى من الجلال ، ومن هذه الكائنات « البناء » و« التصميم » و« الشكل » و« الإيقاع » و« التعبير » وما إليها ، فحينما ترد هذه الألفاظ فى الكلام نجدها فى أغلب الأحيان عبارة عن مجرد فجوات فيه وإن واجب أية نظرية فى النقد أن تجد لكل من هذه الألفاظ بديلاً من الممكن تفسيره .

ولكن طالما نحن لم نغير مواقفنا الشائعة إزاء اللغة فإن الصعوبة التى توجدها لنا هذه الأوهام اللغوية ستبقى بالضرورة ؛ ويتحتم علينا أن ندرك أن جميع تعابيرنا اللغوية الفطرية تؤدى إلى اللبس ، ولا سيما تلك التعابير التى نستخدمها أثناء مناقشتنا للنتاج الفنى ، وقد ألفنا هذه التعابير بحيث إننا - حتى حينما نعرف ما فى طبيعتنا من نقص - يسهل علينا أن ننسى ذلك ، وفى حالات عدة كان من الصعب علينا أن ندرك وجود هذا النقص ، لقد تعودنا مثلاً أن نقول إن اللوحة الفنية جميلة بدلاً من أن نقول إنها تحدث فى نفوسنا تجربة لها قيمتها على أنحاء معينة[1] ، ولقد كان من الصعب أن نتبين أن القضية « هذه لوحة جميلة » - إن نحن لم نعدل فيها ونوسعها على هذا النحو السابق - ستظل مجرد مجموعة من الأصوات نقصد بها أننا نوافق على اللوحة ، وإن إدراكنا لهذه الحقيقة لهو اكتشاف كبير فى ميدان النقد

(١) نستطيع أن نعرض وهمنا هذا فى الصيغة الآتية ، إن الذى يحدث بالفعل هو أن ف (أى العمل الفنى) يحدث فينا أ (أى أثر) له صفة ج (أى الجمال) أى أن ف يحدث أ ج ، ولكننا نتكلم كما لو كنا ندرك أن ف له صفة ج ، فنقول إننا ندرك ف ج ، بل إننا - إن لم نكن حذرين فى تفكيرنا - نؤمن بأن هذا هو ما يحدث بالضبط ، وربما لاتوجد ثورة فى الفكر الحديث تفوق أهمية تلك الثورة التى نتجت عن اكتشافنا المتزايد لما نتحدث عنه ، وقد أعقبت هذه الثورة بالضرورة تغيرات شاملة فى مواقفنا إزاء العالم والإنسان ، ومن ضمن هذه التغيرات نخص بالذكر ثلاث نزعات ؛ نزعة إلى التسامح واسعة الأفق ، وأخرى إلى الشك ، وثالثة ترمى إلى إقامة دوافعنا السلوكية على أساس أسلم ، وإن التغيرات الفلسفية الخطيرة التى يتنبأ البعض بحدوثها فى نظرتنا العامة للعالم نتيجة للنظرية النسبية (أو للأفكار المبسطة عنها حينما يتم انتشارها) ، هذه التغيرات لو حدثت على الإ طلاق فإنها ستبدو ضئيلة بالقياس إلى تلك التغيرات الأخرى السالفة الذكر ، والتى هى على الرغم من عدم بروزها الظاهرى تمس حياتنا على نحو أكثر مباشرة .

بلا شك ، فالتأثير الضار الذى تولده الأشكال اللغوية فينا قوى جدا ، بحيث إنه من المحتمل أن كل شخص مفكر حتى الآن لابد أنه يؤمن فى إحدى مراحل تطوره العقلى بأن هناك فعلاً محموداً أو صفة - هى صفة الجمال - ترتبط بكل شىء نسميه بحق جميلاً .

وحتى هؤلاء الناس الذين تحرروا من هذا الوهم وأدركوا أننا نتحدث دائمًا عن الأشياء كما لو كانت توجد فيها صفات معينة بينما واجبنا أن نقول إن الأشياء تحدث فينا تأثيرات من أنواع معينة - حتى هؤلاء ينزعون من حين إلى آخر إلى الوقوع فى خطأ إسقاط التأثير وجعله صفة للعلة ، ويخلق الوقوع فى هذا الخطأ غموضًا ولبسًا فى الفكر ، ومع أنه يندر من يخدع اليوم من ذوى التفكير السليم فيؤمن فعلاً بالمذهب الصوفى الذى يقول : إن الجمال صفة توجد فى الموضوعات الخارجية أو تلتصق بها ، إلا أننا نحس فى جميع المناقشات التى تدور حول النتاج الفنى بأن اللغة تميل إلى جذب الناس إلى هذا المذهب ، ولا شك أن ذلك يزيد بشكل ملموس من صعوبة مشاكلنا التى لا حصر لها ، ولذا يجب علينا أن نأخذ فى الاعتبار دائمًا تأثير اللغة هذا. ومن الأمثلة الكثيرة التى يمكن ذكرها هنا المصطلحات الآتية التى ترد فى نقد الفنون عامة : « البناء » و« الشكل » ، و« التوازن » ، و« التركيب » ، و« التصميم » ، و« الوحدة » ، و« التعبير » . والمصطلحات التى ترد فى نقد التصوير مثل : « العمق » ، و« الحركة » ، و« النسيج » ، و« الصلابة » . والمصطلحات التى نستخدمها فى النقد الأدبى مثل : « الإيقاع » Rhythm ، و« الضغط » Stress و« العقدة » و« الشخصية » . وفى نقد الموسيقى مثل: « الانسجام » ، Harmony ، و« الجو » ، و« التطوير » . فجميع هذه المصطلحات تستخدم عادةً كما لو كانت تعبر عن صفات توجد فى الأشياء التى هى خارج الذهن على نحو ما توجد اللوحة مثلاً بلا شك ، اللوحة بمعنى عدة ألوان مجتمعة معًا ، هذه هى النزعة السائدة ، ولم يوقفها ما نجده من صعوبة فى حالة الشعر فى اكتشاف أى شىء غير الورق والحروف المطبوعة يمكن لهذه الصفات المفترضة أن توجد فيه .

ولقد نجحت اللغة فعلاً حتى وقت قريب جدا فى أن تخفى عنا جميع الأشياء التى نتحدث عنها تقريبًا ، فنحن مضطرون دائمًا سواء كان حديثنا عن الموسيقى أو الشعر ،

عن الرسم أو النحت أو العمارة ، إلى أن نتكلم كما لو كانت هناك أشياء مادية معينة هى التى نتحدث عنها - أشياء مثل ذبذبات الأوتار وأعمدة الهواء ، وعلامات مطبوعة على الورق ، وقماش ، وألوان ، وكتل من الرخام والحجر الرملى ، ومع ذلك فالملحوظات التى نقولها بوصفنا نقاداً لا تتعلق بهذه الأشياء المادية بل تتعلق بحالات شعورية أى بتجارب معينة .

حقا إننا غالبًا مانحس بشىء من الغرابة فى هذه النظرية ، إلا أن هذه الغرابة تتضاءل بالتفكير ، فحينما يقول لنا أحدهم إن قصيدة مثل The May Queen ، تتميز بغلو العاطفة فإننا لا نجد أى صعوبة فى الاتفاق جميعًا على أن هذا الشخص إنما يشير إلى حالة شعورية ، أما إذا قال إن الكتل فى إحدى لوحات الفنان الفلورنسى (جيوتو) Giotto يوازن بعضها بعضًا بدقة فإننا نجد أن المسألة قد أصبحت هنا أقل وضوحًا ، وإذا مضى هذا الشخص فى حديثه عن الفن فتكلم عن الزمن فى الموسيقى ، والشكل فى الفن المرئى ، والعقدة فى المسرحية حينئذ يغيب عنا كليةً أنه إنما يتحدث طول الوقت عن أحداث ذهنية ، فالجهاز اللفظى يحول بيننا وبين الأشياء الحقيقية التى نتعامل معها ، ونحن نعتبر الألفاظ ببساطة كلما لو كانت أسماء أعلام ، تلك الألفاظ التى على الرغم من فائدتها العملية فى التخاطب والتى - على الرغم من أنه لا غنى عنها فى هذا الميدان لعدم وجود بديل أدق منها - تحتاج إلى شرح وتطويل مفصل لكى يصبح فى الإمكان استخدامها بدقة ، ولذلك كان من الطبيعى أن نبحث عن تلك الأشياء التى يبدو أن هذه الألفاظ تمثلها وتشير إليها ، وهكذا نشأت بحوث دقيقة لا حصر لها ، بحوث مقضى عليها بالفشل منذ البداية ، وذلك لأن هذه الأشياء لا وجود لها فى الواقع .

ولذلك يجب أن نكون على استعداد لترجمة تلك التعبيرات البسيطة التى تتطلبها آداب التخاطب إلى عبارات علمية جافة ، وسيتبين لنا فيما يلى أن السبب الرئيسى فى احتفاظنا بتلك التعبيرات السائدة ، على الرغم من الخلط والغموض والمتاعب الفكرية التى تسببها ، هو قدرتها الخاصة على توليد الانفعال ، فتلك التعبيرات لا غنى عنها للأغراض الانفعالية أو العاطفية ، ولكنه إذا كان قصدنا الوضوح واختبار ما يحدث بالفعل وجدنا أن ترجمتها إلى اللغة العلمية أمر لا غنى عنه أيضًا

ومعظم القضايا النقدية تقرر فى صورة مقتضبة أن شيئًا من الأشياء يحدث تجارب معينة ، وعادةً ما تأخذ هذه القضايا شكلاً معينًا يوحى بأن هذا الشىء توجد فيه صفات معينة ، ولكن غالبًا ما يذهب الناقد إلى ما هو أبعد من ذلك ويؤكد أن التأثير النفسى الذى ولده الشىء فيه إنما يرجع إلى ملامح خاصة فى هذا الشىء ، وفى هذه الحالة لا يكتفى الناقد بوصفه لتأثير الشىء فى نفسه ، وإنما يبين لنا أيضًا صفة فى طبيعة هذا الشىء ، ومثل هذا النقد الأكثر شمولاً هو الذى نرغب فيه دائمًا ، ولكن لكى نفيد الفائدة الكبرى من الإدراك الثاقب للناقد يتحتم علينا أولاً أن نميز بوضوح بين الشىء بملامحه وبين تجربة الناقد التى هى نتيجة تأمله لهذا الشىء ، غير أن الغالبية الساحقة للكتابات النقدية تتألف للأسف من أمثلة للخلط بين هذين العنصرين .

ومن المفيد هنا أن نأتى بتعريفين ، لقد وجدنا أن فى كل قضية نقدية شاملة عنصرين : العنصر الذى يقرر أن التجربة قيمة على نحو معين ، والعنصر الذى يقرر أن التجربة تحدثها ملامح معينة فى الشىء المتأمل ، وسنطلق الآن على العنصر الذى يصف قيمة التجربة اسم العنصر « النقدى » ، أما العنصر الآخر الذى يصف الشىء ذاته فنسميه العنصر « الفنى » ، وهكذا فقولنا : إن مشاعرنا إزاء الصلبان الخشبية تختلف عما نشعر به إزاء الصلبان الحجرية هو ملاحظة فنية ، وقولنا : إن الوزن أكبر ملاءمة من النثر للعاطفة المرهفة هو أيضًا - فى شكله الراهن - ملاحظة فنية ، وإن كان من الواضح أن العنصر النقدى قد يوجد أيضًا فى هذه الحالة ، وهكذا فجميع الملاحظات التى تصف الطرق والوسائل التى تنشأ بها التجارب أو تثار هى ملاحظات فنية ، بينما الملاحظات النقدية هى الملاحظات التى تتعلق بقيمة هذه التجارب وبالأسباب التى تجعلنا نعتبرها قيمة أو العكس ، وسنحاول فيما يلى أن نبين أن الملاحظات النقدية هى مجرد فرع من فروع الملاحظات السيكولوجية ، وأننا لسنا بحاجة إلى إدخال أى أفكار أخلاقية أو ميتافيزيقية معينة لكى نفسر بها القيمة .

والتمييز بين الملاحظات الفنية والملاحظات النقدية ذو أهمية حقيقية ، وقد أدى الخلط بين هذين النوعين من الملاحظات إلى معظم الأشياء الغريبة التى كتبت فى تاريخ الفنون ، إذ يحدث أن يكون لاستخدام وسيلة فنية معينة فى بعض الحالات

نتائج رائعة ، وبسبب هذا الخلط نجد النقاد يعتبرون الملامح البارزة لهذه الوسيلة دليلاً قاطعًا على الروعة وإذا بهم بعد ذلك يعتبرون أن الروعة تكمن فى هذه الملامح ذاتها ، ولفترة من الزمن يهمل النقاد كل نتاج يخلو من هذه الملامح التى إن هى إلا علامات سطحية ، مهما كانت روعة هذا النتاج ، وأمثلة هذه الظاهرة لا تحصى ، ومن أشهرها تحقير (توماس ريمر) Thomas Rymer لشكسبير ورأى الدكتور (جونسون) Johnson فى وقفات (ملتون) Milton ، وما حدث بعد نجاح (بوب) Pope ، والنحت الذى يحاول تقليد القديم فى أسلوبه ، والمواقف الإغريقية فى تركيب صور (دافيد) David ، ونتاج المصورين الذين يحاولون تقليد (سيزان) Cézanne ، ويحدث عكس ذلك على نحو لا يقل شيوعًا ؛ فقد يتبين النقاد عيبًا فنيًا واضحًا فى حالة معينة ، مثل تكرار حرف « السين » أكثر من اللازم فى بيت من الأبيات أو عدم انتظام قصيدة غنائية مكتوبة على نمط قصائد الشاعر (بندار) Pindar وخلو هذه القصيدة من القوافى ، فتراهم بعد ذلك يجدون فى كل بيت يشبه ولو من بعيد ذلك البيت المعيب وكل قصيدة غنائية غير مقفاة .

وإن الحكم على الكل بالجزء بدلاً من العكس ، والاعتقاد خطأ أن الوسيلة هى الغاية وأن الوسيلة الفنية هى القيمة ، هما أنجح شرك منصوب فى طريق الناقد ، فيعتقد كثير من القراء أن وجود قافية واحدة غير كاملة [(١)] فى القصيدة سبب كاف للحكم برداءة هذه القصيدة ، مهملين فى ذلك جميع الاعتبارات الأخرى ، والذى يقوم بالتدريس هو وحده الذى يعلم أن عدد هؤلاء القراء كبير جدا ، بل إن المدرس ذاته يقع فى هذا الخطأ أحيانًا ، وهؤلاء المتزمتون ، مثلهم فى ذلك مثل من يعانون من وسواس الأوزان (الذى خلقه عندهم عادةً ما كانوا يؤدونه فى المدرسة من تمرينات فى كتابة الشعر اللاتينى) إنما يعوزهم الفهم العميق للشعر ، فنحن لا نهتم بالمظهر الخارجى للقصيدة وحده إلا حينما لا نعرف ماذا نصنع بالقصيدة ذاتها .

(١) مثل : bought's house, bush krush, blood good

الفصل الرابع

التوصيل والفنان

إن العمودين اللذين يجب أن تقام عليهما نظرية فى النقد ، هما تفسير القيمة وتفسير عملية التوصيل ، فنحن لا ندرك بالوضوح الكافى كيف أن معظم تجاربنا لم تأخذ الشكل الذى نعرفه إلا لكوننا كائنات اجتماعية ولأننا قد تعودنا منذ طفولتنا على التوصيل ، وبديهى أننا نكتسب معظم طرق تفكيرنا وإحساسنا من آبائنا ومن الآخرين ، إلا أن آثار التوصيل علينا أعمق من ذلك بكثير ، فتركيب العقل البشرى ذاته يحدده - إلى حد بعيد - كون الإنسان يمارس التوصيل منذ مئات الآلاف من السنين خلال تطوره ، بل منذ ما قبل ذلك ، وترجع معظم خصائص العقل البشرى التى تميزه عن غيره إلى كونه أداة للتوصيل ، حقا إن التجربة لابد أن يتم تكوينها قبل أن يبدأ توصيلها ، غير أن التجربة عادةً تأخذ شكلها المألوف لأن وجوب توصيلها أمر محتمل الوقوع ، ولقد جعل قانون الانتقاء الطبيعى القدرة على التوصيل لدى الإنسان عاملاً ذا أهمية بالغة .

وقد يعيننا هذاالعامل ، الذى لانزال نهمله ولا نزال - فيما يبدو - نغفل عن وجوده ، على حل الكثير من المشاكل السيكولوجية ، سواء كانت هذه من المشاكل التى يحاول أتباع نظرية « الجشطلت » جهدهم حلها أم من المشاكل التى تحير التحليل النفسانى .

وأهمية هذا العامل أكثر ما تكون فى ميدان الفنون ، ففى الفنون تظهر عملية التوصيل فى أسمى صورها ، ولا شك أن أكثر المسائل الفنية صعوبة وأشدها تعقيداً ستتضح طبيعته لنا فى الحال إن نظرنا إليه من ناحية عامل التوصيل ، ومن هذه

المسائل مثلاً أسبقية العناصر الشكلية على المضمون[١] ، ومسألة اللاشخصية أو إبعاد الذات التى يؤكد أهميتها علماء الجمال . غير أنه يلزمنا أن نحمى أنفسنا من احتمال سوء الفهم فى هذا المجال ، فمع أنه من الأجدى لنا أن ننظر إلى الفنان باعتباره موصلاً ، إلا أنه ليس صحيحاً أن الفنان ذاته ينظر إلى نفسه عادةً على هذا النحو ، ولا نرى الفنان أثناء خلقه للعمل يهتم عادةً بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية ، بل إنك إن سألته عما يفعل فأغلب الظن أنه سيجيبك قائلاً إن التوصيل فى نظره مسألة لا شأن له بها ، أو على أحسن الافتراضات فإنه سيقول إنها مسألة ثانوية بحتة ، وإن كل ما يفعله هو أنه يصنع شيئًا جميلاً فى ذاته ، أو شيئًا يبعث على الرضا فى نفسه ، أو شيئًا ذاتيًا يعبر على نحو غامض عن مشاعره وعن نفسه .

أما كون هذا الشىء سيصبح موضوع دراسة للغير ومصدر تجارب عندهم فقد يبدو له - لذلك - مجرد ظرف عارض لا علاقة له بجوهر ما يفعله ، بل وربما يكون الفنان أكثر تواضعًا فيجيبك قائلاً إنه فى عملية الإبداع لا يفعل أكثر من أنه يسلى نفسه .

ومن السهل أن نفسر لماذا لا يهتم الفنان عادةً بالتوصيل عن وعى ولماذا يحصر اهتمامه فى الأداء الصحيح للعمل الفنى سواء كان هذا العمل قصيدة أم مسرحية ، تمثالاً أم لوحة ، غير عابئٍ - فيما يظهر لنا - بقدرة هذا النتاج على التوصيل . إن أول شىء يهم الفنان هو أن « يجسد » فى نتاجه التجربة المعينة التى تتوقف عليها قيمة هذا النتاج ، فيجعل هذا النتاج على قدر التجربة ويمثلها أصدق التمثيل ، وفى حالات معقدة يشغل هذا الاهتمام كل فكر الفنان بحيث إنه لو شتت انتباهه وعنى بالتوصيل كان لذلك أسوأ الأثر فى نتاجه الجدى ، فليس فى وسعه أن يقف ويتساءل عما إذا كان جمهور القراء أو المؤهلون منهم سيرضون عن نتاجه أو سيستجيبون له ، ومن الحكمة إذن أن يصرف الفنان اهتمامه كليةً عن هذه الأمور ، بل إن أولئك الفنانين الذين يبدو عليهم أنهم يهتمون بنواحى التوصيل لذاتها إنما هم غالبًا فنانون

(١) انظر الفصل الرابع والعشرين .

من الطبقة الثانية (هذا طبعاً باستثناء بعض كبار الفنانين الذين ربما كان شكسبير فى رأينا واحداً منهم) .

غير أن شعور الفنان بأنه يهمل ما يتعلق بالتوصيل لا يقلل فى شىء من أهمية النواحى التوصيلية فى نتاجه فى نظرنا ، اللهم إلا إن كنا على استعداد للاعتقاد بأن النشاط الشعورى أو الواعى هو وحده النشاط الهام ، فلعملية الأداء « السليم » فى حالة الفنان السوى[1] نتائج توصيلية بالغة ، وإذا نحن استثنينا بعض حالات خاصة سنناقشها فيما بعد اتضح لنا أن للنتاج « السليم » قدرة على التوصيل أكثر مما للنتاج « غير السليم » ، ودرجة التطابق بين النتاج وبين تجربة الفنان المعينة هى ذاتها معيار لمقدار مايحدثه النتاج من تجارب مماثلة عند الغير .

وإن حصرنا نقاش المسألة فى نطاق أضيق وجدنا أن إحجام الفنان عن اعتبار التوصيل إحدى غاياته الرئيسية ونفيه للأثر الذى تحدثه فى نفسه رغبته فى التأثير فى الغير لا يدلان مطلقاً على أن التوصيل ليس فى الواقع هو غايته الرئيسية ، وربما وجدنا فى إنكاره لهذا الأثر دليلاً على أن التوصيل ليس غايته الرئيسية لو كانت نظرتنا السيكولوجية نظرة ساذجة لاتعنى بأهمية الدوافع اللاشعورية ، ولكننا متى ما أخذنا بأى تفسير كافٍ للسلوك الإنسانى اتضح لنا كيف أن إنكاره هذا ليس دليلاً على الإطلاق ، بل يصعب علينا أن نصدق أن صلاحية التوصيل ليست عنصراً مهما فى « سلامة »[2] الأداء التى يفترض الفنان أنها شىء يختلف كل الاختلاف عن التوصيل ، ولا سيما حينما نرى أن الفنان يسعى دائماً إلى اللاشخصية أى إلى أن يكون عمله تكويناً من شأنه إبعاد أهوائه الخاصة ونزواته العابرة ، واضعاً إياه دائماً على أساس من العناصر التى لها أثر موحد فى دوافعنا ؛ ولا سيما أيضاً حينما ننتبه

(١) سنناقش هذه النقطة فى الفصل الرابع والعشرين .

(٢) ليس غرضنا أن نعادل بين « الجمال » وبين « صلاحية التوصيل » كما سيرى القارئ فيمابلى ، فهذه المعادلة إنما هى شرك من السهل الوقوع فيه ، وقد وقع فيه بالفعل بعض أتباع (كروتشى) Croce الذين فهموا مذهبه على طريقتهم الخاصة ، وإن كان (كروتشى) ذاته لم يقع فى هذا الخطأ

إلى ندرة تلك الأعمال الفنية الخاصة التى ترضى الفنان وحده [1] ولا يفهمها أى شخص سواه ، وإلى أن شيوع العمل الفنى له علاقة وطيدة دائمًا بمدى رضا الفنان ذاته عن هذا العمل .

ولسنا مضطرين إلى الجزم بأن الدافع اللاشعورى عند الفنان هو دائمًا الرغبة فى التوصيل مميزين هذه الرغبة عن رغبته فى خلق شىء إحدى صفاته - مهما كانت مقنعة - أنه صالح للتوصيل .

فلا شك أن الفنانين يختلفون فيما بينهم اختلافًا كبيرًا فى هذا الموضوع ، فمن الأمور التى - فيما يبدو - لعبت دورًا كبيرًا عند بعض الفنانين مثلاً إغراء الشهرة الثابتة وإغراء خلود أسمائهم ورغبتهم فى تبوؤ مكان ثابت بين أولئك الذين يؤثرون فى العقل البشرى ، أما لدى البعض الآخر فلم يقم هذا الإغراء بدور يستحق الذكر ، ولا شك أن مدى الاعتراف بقيمة مثل هذه الأمور يختلف عن عصر إلى عصر حسب العادات الاجتماعية والفكرية الشائعة ، فالآن مثلاً يبدو أن كسب رضا الأجيال التالية فيما يتعلق بالأعمال الفنية أمر غير مرضى عنه على الإطلاق ، فمن المحتمل أن يسألنا أحد معاصرينا هذا السؤال : « كيف لنا أن نعرف صفات هذه الأجيال اللاحقة ؟ أليس من المحتمل أن يكونوا أناسًا لا يحفل بهم المرء على الاطلاق » ؟ ويقوله هذا إنما هو يزيد الأمور خلطًا وإبهامًا ، فليس المقصود بالأجيال التالية أناسًا يعيشون فى نقطة معينة من التاريخ ، بل أناسًا مؤهلين بصفة خاصة للحكم السليم ، وهذا شرط لم يتحقق فى معظم ما يسمى « الأجيال التالية » .

إن النقد لا يهتم بالدوافع التى يعترف بها الفنان أو ينكرها ، مهما كانت أهمية هذه الدوافع لعلم النفس ، وإنما الذى يهم النقد هو أنه فى نتاج الفنان تتفق الصلاحية التوصيلية فى معظم الحالات ورضا الفنان ذاته عن عمله وإحساسه بسلامة أدائه ، وقد يرجع ذلك إما إلى توازن الفنان أو كونه شخصًا سويًا وإما إلى دوافع أخرى خفية ، وإن كان السبب الأول هو الأرجح . وعلى أية حال ليس هناك أدنى شك

(١) وهنا أيضًا يجب أن نأخذ فى اعتبارنا سلامة الفنان أو توازنه أو كونه شخصًا سويًا .

فى أن دراسة إمكانيات التوصيل مهما بلغت دقتها والرغبة فى التوصيل مهما كانت شدتها لا تكفيان وحدهما لخلق عمل فنى ، اللهم إلا إذا حدث التوافق الطبيعى بين دوافع الشاعر والدوافع الممكنة لدى القارئ ، فكل توصيل ناجح كل النجاح يتضمن هذا التوافق ، ولن يستطيع أن يعوض عنه أى تدبير وتفكير ، كما أن المحاولة الواعية المقصودة للتوصيل أقل نجاحًا من التوصيل اللاشعورى غير المباشر .

وهكذا فالفنان على حق تمامًا حينما يبدو عليه أن يهمل الغرض الرئيسى لنتاجه ، وإذا كنا سنشير إليه فيما يلى باعتباره معنيا أولاً بالتوصيل دون أن نتحفظ فى إشارتنا فيجب علينا أن نتذكر هذه التحفظات التى وردت هنا .

وبما أننا أشرنا إلى دوافع الشاعر اللاشعورية فيجدر بنا هنا أن نضيف بعض الملاحظات فى هذا الصدد ، إن ما يدور فى ذهن الشاعر من عمليات ليس ميدانًا مفيدًا جدا للبحث ، هذا على الرغم مما ينادى به علماء التحليل النفسانى ؛ وذلك لأن هذه العمليات توفر لنا ميدانًا خصبًا للتخمين الصرف ، حقا إن العناصر التى تتألف منها القصيدة تشمل الكثير من العناصر اللاشعورية - ولربما كانت هذه العناصر اللاشعورية أهم بكثير من غيرها - ولكننا حتى ولو افترضنا أننا نعلم أكثر بكثير مما نعلمه الآن عن طبيعة العمليات الذهنية فلن نسلم من احتمال الوقوع فى الخطأ الجسيم إن حاولنا أن نبين العمليات الخفية الباطنة التى تدور فى ذهن الفنان مستندين فى ذلك إلى شهادة نتاجه وحده ، وإذا قسنا بمانشره (فرويد) Freud عن (ليوناردو دافنشى) Leonardo da Vinci أو (يونج) Jung عن (جوته) Goethe (انظر مثلاً كتاب The Psychology of the Unconscious, p. 305) فإنه يمكننا أن نقول بصفة عامة إن المحللين النفسانيين هم غالبًا نقاد فاشلون بشكل يسترعى الانتباه .

ومصدر الصعوبة هنا هو أن جميع الافتراضات تقريبًا التى تحاول أن تفسر ما يدور فى ذهن الفنان لا يكمن تحقيقها ، أى إثبات صدقها أو كذبها ، بل إنها أصعب تحقيقًا من الافتراضات المماثلة التى تحاول أن تصف لنا ما يدور فى ذهن العالم ، وأكثر هذه التفسيرات إقناعًا يميل إلى الارتكاز على ملامح معينة فى العمل الفنى يعزوها إلى أسباب غير الأسباب الحقيقية التى أوجدتها .

ولا أعلم إن كان أحد غير (روبرت جريفز) Robert Graves قد حاول أن يحلل قصيدة (كوبلا خان) Kubla Khan (لكولردج) التى يوحى موضوعها وطريقة تأليفها بأنها قابلة للتحليل النفسانى ، ويستطيع القارئ الذى له دراية بطرق التحليل الشائعة أن يتخيل النتائج التى أسفرت عنها هذه الهجمة الفرويدية العنيفة على تلك القصيدة .

وإذا ذهب القارئ إلى الكتاب الرابع من ملحمة « الفردوس المفقودة » (لملتون) Milton وقرأ الأسطر الستين التى تبدأ عند سطر ٢٢٣ قابلته المصادر الحقيقية للكثير من الصور والعبادات فى قصيدة (كولردج)[١] .. وعلى هذا المنوال استمد الشاعر

(١) ربما لن يقتنع القارىء بكلامنا هذا على الرغم من هذه الأبيات التالية التى سيجدها فى قصيدة (ميلتون) :

Southward through Eden went a river large,
Nor changed his course , but throught the shaggie hill
Pass'd underneath ingulft ...

وهذه الأبيات

Rose a fresh Fountain , and wiht many a rill
Watered the Garden; thence united fell
Down the steep glade , and met the neather Flood ..

وهذه الأبيات

Rowling on Orient Pearl and sands of Gold
With mazie error under pendant shades
Ran Nectar

وهذه الأبيات أيضاً

Meanwhile murmuring waters fall
Down the slope hills, disperst ....

ولكنه حين يصل إلى هذين البيتين

Nor where Abassin Kings there issue Guard,
Mount Amara.

سيتبدد شكوكه كلية فى صحة قولنا : إذ سيجد فيها تفسيراً بسيطاً لأحد الألغاز المعقدة فى قصيدة (كولردج) ، أعنى هذه الأبيات .

It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora .

مادة القصيدة كلها تقريباً من هذا المصدر أو ذلك ، ولا أعلم إذا كان أحدهم قد لاحظ من قبل دين (كولردج) هذا للحمة (ملتون) ، ولكنه من المعروف جيداً أن من المصادر التى أخذ عنها كولردج ، هذه الكتب الآتية Purchas his Pilgrimage Maurice's Histrory of Hindostan , Bartram's Travels in North and South Carolina.

ولقد ذكر (كولردج) ذاته بعض هذه المصادر .

ولعل فى هذا المثل للعمليات اللاشعورية التى تدور فى ذهن الشاعر عبرة لنا وتحذيراً لمدى الأخطار التى تكتنف على الأقل إحدى طرق تطبيق علم النفس فى ميدان النقد .

وليس من السهل أن نفسر لماذا أساء النقاد وعلماء الأخلاق والتربويون وعلماء الجمال فهم الفنون ومكانتها بالنسبة لسائر ضروب النشاط البشرى إلى هذ الحد ، وغالبًا مانجد أن أولئك الذين أساءوا فهمها كانوا من أصحاب الذوق الكامل كما كانت لديهم القدرة على الاستجابة للأعمال الفنية (مثل رسكين Ruskin) ، أما أولئك الذين كانوا يعرفون ماذا يصنعون بالعمل الفنى وكانوا يفهمون ما هم يفعلون ؛ فقد كان معظمهم فنانين تعوزهم الرغبة أو القدرة على القيام بعملية التفسير التى تحتاج إلى شىء من التخصص ، وربما كانت المسائل تبدو لهم على درجة من الوضوح لا يشعرون إزاء ها بالحاجة إلى التفسير ، بينما نجد أن من حاول التفسير منهم قد غررت به اللغة فى معظم الأحيان ، فاللغة هى العقبة التى حالت دون تفسير الفنون وجعلها من الأمور التى يستطاع فهمها بالإضافة إلى « الاستمتاع » بها (هذا إن جاز لنا أن نستخدم لفظ الاستمتاع لعدم توفر لفظ آخر أدق) ، وكما يقول الشاعر :

« سعيد من يستطيع أن يرضى هذا العدو الفاضل للإنسان »

وربما أصبح ضروريا الآن أكثر من ذى قبل أن نعرف سبب أهمية الفنون ، وأن نتجنب الإجابات عن أسئلتنا فيها ، وربما ستزداد هذه الضرورة فى المستقبل يومًا عن يوم . حقيقةً إن كثيراً من الناس المتحمسين يرددون عبارات مثل هذه العبارة ،

وغالبًا ما نراهم يقابلون بنفس الابتسامة التي يقابل بها من ينادى مثلاً بأن مصير إنجلترا مرتبط بمصير رياضة الصيد فيها ، ولكننا إذا أردنا تدعيم هذه العبارات وجدنا أنفسنا مجبرين على إدخال مسائل أخرى لا يوجد من يحط من شأنها .

إن الفنون مستودع قيمنا المسجلة ، فهى تنبع من لحظات فى حياة أفراد غير عاديين وتخلد هذه اللحظات لحظات تبلغ فيها سيطرتهم على التجربة ذروتها ، وتبدو فيها إمكانيات الوجود المتباينة بوضوح تام ، ويوفق فيها - على نحو بديع - بين ضروب النشاط المختلفة التى قد تنشأ فى النفس ، لحظات يحل فيها الهدوء والاتزان الدقيق محل الاضطراب والحيرة وما تفرضه علينا العادة من تضييق لمجال اهتماماتنا ، فهناك أسباب تخلع على الفنون مكانة بالغة الأهمية فى نظرية القيمة ، سواء فى تكوين العمل الفنى أى فى لحظة الإبداع أم فى الفن كوسيلة للتوصيل ، ففى الفنون نجد أهم ما لدينا من أحكام فيها يتعلق بقيمة التجارب الإنسانية وهى مجموعة من الشواهد لم يكد يمسها حتى الآن أحد ممن يزعمون أنهم يدرسون القيمة وذلك لأنهم تعوزهم نظرية فى علم النفس يمكنها أن تفسر هذه الشواهد ولأنهم متأثرون بعلم الأخلاق المجرد العقيم ، وإن هذا لسهو غريب ، فبدون معونة الفنون لن تمكننا مقارنة معظم تجاربنا ، وبدون هذه المقارنة يكاد يستحيل الإجماع فيما بيننا على أفضلية تجربة على غيرها ، حقا فى إمكاننا - إلى حد ما - أن نقارن بعض تجاربنا البسيطة جدا دون أن نحتاج فى ذلك إلى وسائل معقدة مثل تجربة الاستحمام بماء بارد فى حمام من الصفيح المطلى أو تجربة الجرى بقصد اللحاق بالقطار ، وإننا نرى أن أولئك الذين توطدت الصداقة بينهم - إلى حد بعيد - يستطيعون أن يقارنوا تجاربهم على نحو ما فى حديثهم العادى ، ولكن التجارب المعقدة أو الغريبة يستحيل وصفها أو توصيلها على معظم الناس ، على الرغم من أن الأوضاع الاجتماعية أو الفزع مما فى الموقف الإنسانى من وحدة قد تجعلنا ندعى عكس ذلك . إن الفنون سجلٌ للتجارب التى رأى أكثر الناس حساسية وتمييزًا ضرورة الاحتفاظ بها ، فسجلوها فى الصورة الوحيدة التى يمكن تسجيل مثل هذه التجارب فيها ، ولقد أدرك

الناس على نحو غامض هذه الحقيقة فاعتبروا الشاعر رائيًا رفعت عنه الحجب والفنان كاهنا ، وإن كان كلاهما قد سلب وظيفته الأولى ، غير أننا إن تناولنا الفنون على النحو السليم وجدنا أنها توفر لنا أكثر ما يمكننا الحصول عليه من الحقائق اللازمة لتقدير أى التجارب أقوم من غيرها ، ولكنه يتحتم علينا أن نؤكد أهمية هذا النحو السليم ، ولحسن الحظ لا تعوزنا الأمثلة الصارخة التى تذكرنا بصعوبة التناول السليم للفنون .

الفصل الخامس

اهتمام النقاد بالقيمة

قد يبدو أن هناك هوة شاسعة بين البحث العام فى طبيعة الخير وبين تقدير الأعمال الفنية المعينة ، وقد يبدو أن المناقشة التى سنقبل عليها الآن ليست إلا طريقة ملتوية لمعالجة موضوعنا ، فغالبًا ما اعتبر النقاد الأخلاق - ولا سيما فى العصر الحديث - مجرد مسألة ثانوية فى النقد ، وألزموا الفصل بينها وبين مهمة الناقد الخاصة ، قائلين إن الناقد يهتم بالعمل الفنى فى ذاته ، لا بالنتائج التى تترتب عليه والتى تقع خارجه ، ومفترضين أن الأخلاق يجب أن يترك أمرها للغير من أمثال رجال الدين أو البوليس .

ونحن لا نعتبر قصور السلطات الدينية أو البوليسية عيبًا خطيرًا ، كما أن ما ترتكبه هذه السلطات من أخطاء يكون عادةً مضحكًا بحيث إن آثاره لا تعمر طويلاً ، وفضلاً عن ذلك فغالبًا ما تكون هذه الأخطاء ذاتها مفيدة لأنها تلفت الأنظار إلى بعض الأعمال الفنية التى لولا هذه الأخطاء لغفل عنها الناس ، ولكن الشىء الخطير حقا هو أن أخطاء هذه السلطات وبلاهاتها وأحكامها الفجة إنما تشجع النظرية التى تعتبر أن الأخلاق لا شأن لها بالفنون كما تشجع الرأى الذى يؤسف له حقا والذى يقول : إن الفنون لا علاقة بينها وبين الأخلاق . حقيقة إن الرقيب ليس فى مقدوره التمييز ، فهو يحرم الكثير من الأعمال الفنية بحجة أنها تدعو إلى الفحشاء والفسق ، ويعتبر كتابًا مثل Esther Waters غير عفيف ، ويعتقد أن رواية

« مدام بوفارى » Madame Bovary تمثل دفاعًا عن حياة الزنى ، ويتدخل بشتى الوسائل المضحكة والمغيطة والمذهلة ، وكل ذلك يفسر لنا لماذا يأخذ البعض بالنظرية التى تفصل الأدب عن الأخلاق ، ولكنه لا يسوغ هذه النظرية فى الواقع .

ومما يدعو إلى الأسف حقا أن يتجنب عادةً ذوو الحكم السديد والتفكير الرزين الكلام فى النواحى الاجتماعية والأخلاقية العامة للفنون ، إذ إنهم بتجنبهم هذا إنما يفسحون الطريق للطيش ويضيقون بدون مبرر من مجال النقاد الأكفاء ، إن هؤلاء النقاد لم يشاءوا أن يعتبروا ضمن الحمير الوحشية الطليقة التى ترتع فى حرية فآثروا أن يحبسوا أنفسهم فى مرعى ضيق ، وإذا كان الأكفاء سيمتنعون عن أداء وظائفهم لمجرد رؤيتهم الحماقات التى يرتكبها غير المؤهلين فلن ينشأ عن هذا إلا استفحال الشر والخسارة بشكل لا يستخف به ويكون مثلهم فى ذلك مثل الأطباء لو امتنعوا عن ممارسة مهنتهم بسبب وقاحة مدعى الطب . إن الناقد يعنى بصحة العقل تمامًا مثلما يعنى الطبيب بصحة البدن ، وإن كان أسلوبه يختلف عن أسباب الطبيب ، وإن كان أيضًا يلزمنا أن نعرف كلمة « الصحة » فى هذا المجال تعريفًا أكثر شمولاً ودقة من التعريف الشائع بحيث يصبح « أصح » العقول هو ذلك العقل الذى يحصل على أكبر مقدار من القيمة .

ولا يستطيع الناقد مطلقًا أن يتجنب استخدام بعض الأفكار القيمية ، فوظيفته كلها إنما هى تطبيق واستخدام لآرائه فى القيمة ، ولا يمكننا أن نفسر تجنبه للاعتبارات الخلقية إلا على أنه إما تخلٍ عن وظيفته وإما رفض تحت اسم « الأخلاق » لتلك الأفكار والمناهج التى هى فى نظره خاطئة أو غير أمينة . لقد اكتسب لفظ الأخلاق نكهة مريبة إذ تلوكه ألسنة الكثيرين ، ويستخدمه الذين لا نرضى عنهم كما يستخدمه الذين نعجب بهم ، ولذلك فنستطيع أن نجمع على أن تجنب استخدامه أمر محمود ، إلا أن الأخطاء فى الحكم التى نجد أمثلة لها فى أحكام الرقيب أكثر شيوعًا مما ينبغى ، ويندر من يفهم ماهية القيمة على حقيقتها بل من السهل جدا أن يساء فهمها ، لذلك لا يسع النقد أن يظل بدون نظرية عامة فى القيمة وبدون مجموعة من المبادئ الواضحة فى الأخلاق .

إن الذين يؤمنون بقيمة الفنون هم بحاجة إلى موقف مدعم يمكنهم أن يدافعوا عنه ، ولن يوجد هذا الموقف إلا نظرية عامة فى القيمة تظهر لنا مكان الفنون ووظيفتها بالنسبة لسائر القيم ، وهم محتاجون أيضًا إلى سلاح يستطيعون أن يردوا به عن أنفسهم هجمات الآراء الباطلة ويقهروها . إن مشكلة الهوة الشاسعة التى تفصل ما يفضله الغالبية عما يقدره المؤهلون للحكم على الأشياء أصبحت الآن أكثر خطورة من ذى قبل نتيجة لتزايد عدد السكان .

ومن المحتمل أنها ستمثل خطراً يهددنا فى المستقبل القريب ، فنحن الآن - لأسباب شتى - أشد حاجة من ذى قبل إلى الدفاع عن معاييرنا . حقا إننا لم نواجه بعد تهدم القيم وإحلال الذوق الشعبى محل الذوق المتميز المدرب ، بيد أن النزعة التجارية قد أوجدت أشياء غاية فى الغرابة ، فنحن لم نتبين بعد ما فى السينما والميكرفون من إمكانيات أشد خطورة وشرا ، كما أنه لدينا بعض الشواهد التى - على الرغم من قلتها وعدم يقينها - إنما تدل على أن مستوى الذوق العام أخذ فى الهبوط ، ويتضح ذلك من الروايات الرائجة (قارن مثلاً بين روايتى Tarzan و She) ، ومن الأشعار التى تنشر فى المجلات ، والأوانى الفخارية التى تزين بها الرفوف ، ولوحات الأكاديمية ، وأغانى الملاهى ، ومبانى البلدية ، والنصب التذكارية للحرب .. إلخ ، ولا شك أنه توجد أحيانًا حالات شاذة يثبت فيها أن الغالبية أصح من الأقلية المتخصصين ، ولكن هذه الحالات نادرة جداً .

ولكى نسد هذه الهوة ، ونقرب مستوى التقدير الشعبى إلى ما يجمع عليه المؤهلون للحكم من آراء ، ولكى ندافع عن هذه الآراء ضد كل هجوم هدام - مثل هجوم (تولستوى) - يلزمنا أن نبين صحة هذه الآراء على نحو أكثر وضوحاً مما فعله النقاد حتى الآن ، فمثل هذا الهجوم خطير لأنه يرضى فينا غريزة طبيعية وهى غريزة الكراهية لكل من يفوقنا ، وحينما يختلف الأخصائى فى مسائل الذوق مع الغالبية فإنه يجد نفسه فى موقف حرج ، فهو مجبر على أن يقول لهم ما هو مؤداه « إننى أفضل منكم فذوقى أرهف من ذوقكم ، وطبيعتى أكثر تثقيفًا من طبائعكم ؛ ويجدر بكم أن تسعوا لكى تصبحوا أشبه بى مما أنتم عليه الآن » ، وليس هو بمذنب

حينما تضطره الظروف إلى أن يأخذ هذا الموقف المتعالى على الغير فقد تجده يحاول أن يخفى - بقدر المستطاع - حقيقة سموه على غيره ، بل غالبًا ماتجده يفعل ذلك ، إلا أن وجوب الإنصات إليه إنما يعتمد على صحة هذه الافتراضات ، لذلك يلزمه أن يكون على استعداد لأن يفسر لنا - بأسباب واضحة مقنعة - لماذا ينبغى لنا أن نهتم بذوقه فى الفن ، إذ بدون هذه الأسباب يظل الناس يتهمونه بشكل محرج بأنه دعى متغطرس . حقيقةً إنه قد يبين لنا أنه قضى سنين من عمره فى دراسة موضوع تخصصه ، وقد يردد قول (لونجينس) - ذلك الناقد المتفلسف الذى عاش منذ ألف وستمائة عام - « لا يتأتى الحكم على الأدب إلا بعد الكثير من الجهد » ، ولكننا نعرف أن عدداً كبيراً من أساتذة الجامعات يقضون سنين من الجهد دون أن يصلوا فى نهاية الأمر إلى شىء ذى قيمة .

وهكذا فلكى نؤهل الناقد لوظيفته ، ولكى ندافع عن المعايير المقبولة ضد هجوم أمثال (تولتسوى) ، ولكى نضيق من الهوة بين هذه المعايير وبين الذوق الشعبى ، ولكى نحمى الفنون من النظريات الأخلاقية الفجة التى يعتنقها المتطهرون المتزمتون فى الدين وغيرهم من الشواذ - لكى نصنع كل ذلك لابد لنا من نظرية عامة فى القيمة ، نظرية لا تترك أى مجال للغموض أو التعسف فى قولنا « إن هذا خير وذاك شر » ، وإنه لا يوجد أمامنا طريق غير ذلك ، كما أن بحثنا عن هذه النظرية ليس كما قد يتصور البعض استطراداً وخروجاً عن بحثنا فى طبيعة الفنون ، وإذا كان وجود نظرية فى القيمة وطيدة الأساس أمراً لازمًا للنقد فإن فهم ما يحدث فى الفنون هو أيضًا أمر ضرورى لهذه النظرية ، فالسؤال « ما هو الخير ؟ » ، والسؤال « ماهى الفنون ؟ » إنما يوضح أحدهما الآخر ، بل إنه لا يمكننا فى الواقع أن نجيب إجابة كاملة عن أحدهما دون أن نعنى بالآخر فى إجابتنا ، ونستطيع الآن أن نمضى فى بحثنا فنحاول تفسير السؤال الأول .

الفصل السادس

القيمة كمعنى مطلق

لقد وجد الإنسان دائمًا أن تقسيم التجارب إلى تجارب[1] الخير والشر ، أو إلى تجارب قيمة وأخرى غير قيمة ، أسهل بكثير من اكتشاف طبيعة ما يفعله حينما يقوم بعملية التقسيم هذه ، وتاريخ تصورات الناس لماهية القيمة وللظروف والأسباب التى تجعل الإنسان يقول بحق عن شىء من الأشياء إنه خير إنما يظهر لنا تنوعًا وتضاربًا فى هذه التصورات يدعوان إلى الحيرة ، إلا أن الجدل فى هذا الموضوع قد انحصر فى العصر الحديث فى مسألتين ، الأولى : هى إمكان الوصف الكامل للفرق بين التجارب القيمة والتجارب عديمة القيمة فى حدود لغة علم النفس ، وما إذا كنا بحاجة إلى إضافة فكرة غير سيكولوچية فى طبيعتها تميز لنا هذه التجارب ، فكرة « خلقية » أو « أخلاقية » . أما المسألة الثانية : فهى تخص طبيعة التحليل السيكولوچى الذى نحتاج إليه لتفسير « القيمة » فى حالة تأكدنا من أن هذه الفكرة الخلقية غير ضرورية .

(١) سنستعمل كلمة « التجربة » خلال هذه المناقشة بمعنى واسع يشمل كل حدث عقلى ، وهكذا فالتجربة هنا تساوى الحالة أو العملية الذهنية ، ومما يؤسف له أن هذه الكلمة غالبًا ما توحى بالسلبية والشعور فقط ، ولكن الكثير مما نسميه « تجارب » هنا إنما يطلق عليه عادةً اسم « فعال » ، كما أنه يتألف من أجزاء لا شعورية لا يمكن الوصول إليها عن طريق الاستبطان ، وإن كانت لا تقل أهمية عن الأجزاء الأخرى الشعورية .

ولن نقف طويلاً عند المسألة الأولى ، فإن الغالبية الآن تقبل ذلك الرأى[1] الذى عرضه البعض بمهارة ، والذى يقول : إننا حينما نصف تجربة ما بأنها تجربة خيرة لا نعنى إلا أنها ذات محمول أو صفة خلقية معينة ليس فى مقدورنا ردَّها إلى أى محمول أو صفة سيكولوچية ، فالتجربة الخيرة لا تعنى التجربة المرغوب فيها أو التى تحظى برضانا ، ولن يمكننا أن نزيد من وضوح هذه الصفة الخلقية الخاصة عن طريق التحليل السيكولوجى ؛ وهكذا فالخير - حسب هذه النظرية - ليس بأية حال اختصاراً لوصف أكثر وضوحاً ، والأمور الخيرة إنما هى خيرة فحسب ولها صفة يمكننا أن ندركها عن طريق الحدس المباشر ، ولا يمكننا أن نقول أكثر من ذلك لأن الخير لا يمكن تحليله ، وكل ما تستطيع أن تفعله دراسة القيمة هو أن نتبين الأشياء التى تتميز بهذه الصفة ، وتقسمها وتزيل الخلط بين الغايات التى هى خير فى ذاتها والوسائل التى لا توصف بالخير إلا لأنه يمكن الوصول بواسطتها إلى الغايات الخيرة فى ذاتها ، وأولئك الذين يؤمنون بهذه النظرية يعتقدون أيضاً عادةً أن الأشياء التى هى خير لذاتها - لا لكونها مجرد وسائل - لا تتعدى بعض التجارب الشعورية المعينة مثل المعرفة وتأمل الجمال الذى يستحوذ على إعجابنا ، ومشاعر المحبة والتبجيل فى بعض الظروف الخاصة ، أما ما عدا ذلك من أشياء مثل : الجبال ، والكتب ، والقطارات ، وفعال الشجاعة فهى مجرد وسائل خيرة لأنها تحدث ، أو تساعد على حدوث حالات شعورية معينة هى خير فى ذاتها . ويعتمد ما فى هذه الوسائل من خير على قدرتها على تحقيق هذه الحالات ؛ وهكذا تعتبر هذه النظرية حدوث هذه الحالات الشعورية التى نتعرف عليها كخير حقيقة منفصلة من حقائق التجربة ، حقيقة لا يمكن تفسيرها أو ربطها بسائر الخواص الإنسانية ولا يمكن اعتبارها نتيجة للتطور على النحو الذى جعلته العلوم البيولوجية مألوفاً لدينا .

والمصدر الأساسى لما قد يبدو فى هذه النظرية من صدق هو ذلك الافتراض الميتافيزيقى الذى يزعم وجود خواص أو صفات ، بمعنى كائنات موجودة ، مرتبطة

(١) من أهم من يدعون لهذا الرأى الفيلسوف ج . إ . مور Dr . G E. Moore ففى كتابيه Ethics, Principia Ethica عرض لامع لهذا الموقف .

بالجزئيات الموجودة ، وأنه يمكن تصور وجود هذه الصفات غير مرتبطة بشىء دون أن يكون فى هذا التصور أى تناقض ، وهذه الكائنات الميتافيزيقة التى تطلق عليها أسماء مختلفة كالمثل أو التصورات أو المعانى الكلية يمكن تقسيمها إلى نوعين : كائنات حسية وأخرى فوق الحس[1] ، والكائنات الحسية هى التى يمكن إدراكها عن طريق الحواس مثل : « أحمر » ، و« بارد » ، و« مستدير » ، و« سريع »و« مؤلم » ، أما الكائنات التى هى فوق الحس فهى التى لا تدرك عن طريق الإدراك الحسى ، وإنما عن طريق آخر ، فالعلاقات المنطقية مثل : « الضرورة » ، و« الاستحالة » ، والأفكار التى توجد مثلاً فى « مريد » ، و« غاية » ، و« علة »و« كون العدد ثلاثة » كل هذه يدركها العقل مباشرةً حسب هذه النظرية ، وتعتبر هذه النظرية الخير أحد هذه المعانى التى هى فوق الحس .

ولا يمكن أن توجد نظرية أكثر بساطة من هذه النظرية ، كما أن عدداً كبيراً من الناس لا يدهشون لوجود صفة الخير هذه ، غير أن هناك البعض الآخر الذين يبدو لهم أن هذه الفكرة إنما هى من المخلفات العجيبة للمذهب « التجريدى » ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا اللفظ الذى قد ندافع عنه بحجة أنه على وزن لفظ « تصعيبى » الذى يكاد يشبهه فى معناه ، فالفيلسوف الذى يحاول أن يدرك هذه المعانى الكلية هو فى نظرهم إنما يضيع وقته سدى واحتمال نجاحه أقل من احتمال نجاح رجل أعمى يتصيد قطًا أسود لا وجود له فى غرفة مظلمة ، فمع أنهم على استعداد بقصد تيسير الحديث لأن يتكلموا بل أن يفكروا كما لو كانت المعانى الكلية والجزئيات نوعين منفصلين متميزين من الموجودات ، إلا أنهم يرفضون أن يؤمنوا بأن العالم منقسم فعلاً على هذا النحو .

وربما لم تكن هذه النظرية من النظريات التى يمكن مناقشتها ، بل ربما لم تكن جديرة بالاهتمام لولا أن التعود على اعتبار العالم منقسمًا فى الحقيقة إلى هذين النوعين مصدر وافر للكثير من الكائنات الزائفة التى لا وجود لها والتى ليست إلا ألفاظًا

(١) قارن F. Brentano, The Origin of the Knowledge of Right and Wrong, pp. 12, 46

خلعت عليها صفة الوجود ، فليس من السهل على من يؤمن بالكائنات المجردة أن يقاوم إغراء إيجاد مطلقات لا وجود لها مثل « الجمال » فى علم الجمال ، و « العقل » بملكاته فى علم النفس ، و « الحياة » فى علم الفسيولوچيا ، ونحن نعترض على هذه المطلقات لأنها تدفع البحث فجأة إلى طريق مسدودة ، فالخير المطلق كغيره من المطلقات ليس إلا إيقافًا تعسفيًا للتفكير .

وإذا أمكننا أن نصل إلى تفسير للخير أقل غموضًا من هذا التفسير المطلق ، وأكثر مطابقةً للوقائع التى يمكن تحقيقها ؛ فلا شك أننا سنجمع على تفضيل هذا التفسير الجديد ، حتى إن لم توجد لدينا الوسائل التى تمكننا من دحض النظرية المطلقة الأكثر بساطة . حقا لقد أدلى أنصار النظرية المطلقة ببعض الحجج يبينون فيها استحالة أى تفسير آخر للخير ؛ ولذلك فواجبنا الأول أن نفحص هذه الحجج باختصار ، لا سيما وأنها تنطوى على أمثلة رائعة لسوء استخدام الافتراضات السيكولوچية فى البحث ؛ فعلى الرغم من أن المنهج السيكولوچى غالبًا ما تكون له فائدة عظمى إلا أنه قد يصبح أحيانًا مصدرًا للغموض والإسراف فى الوثوق بالنفس ، إن الحجج التى قدمها هؤلاء ضد أى تفسير طبيعى للخير تعتمد على النتائج التى يزعمون أننا نصل إليها عن طريق الاختبار المباشر لما يحدث فى عقولنا حينما نحكم على الشىء بأنه خير ، فهم يقولون إننا إن استبدلنا لفظ « خير » فى القضية « هذا خير » بعبارة أخرى تنطوى على أى تفسير آخر مثل « مرغوب فيه » أو « يحظى برضانا » فإنه يتضح لنا أن أى بديل نأتى به إنما هو شىء يختلف عن « الخير » ، وإننا حينئذ لا نصدر نفس الحكم على الشىء ، وهم يزعمون أن ما يعضد هذه النتيجة هو أننا نستطيع دائمًا - مهما كانت طبيعة تفسيرنا للخير - أن نتساءل : « هل الشىء الذى نرغب فيه أو الذى يحظى برضانا خير ؟ » وهذا سؤال حقيقى دائمًا ، وما كنا نستطيع أن نسأله لو كان تفسيرنا الذى نأتى به بديلاً للخير هو فى الواقع تحليل للخير .

إن مدى اقتناعنا بهذه الحجة يتفاوت تفاوتًا شاسعًا من فرد إلى آخر باختلاف النتائج التى نصل إليها عن طريق تلك التجارب التى تقوم عليها الحجة ، فهؤلاء الذين

عودوا أنفسهم على الإيمان بأن الخير معنى كلى بسيط فوق الحس سرعان ما يكتشفون الزيف فى أى بديل للخير يقدم لهم ، أما أولئك الذين يؤمنون بنظرية سيكولوجية فى القيمة فلا يجدون أية صعوبة فى المعادلة بين تفسيرهم وبين الخير ، إلا أن هناك سؤالاً آخر يطرأ لنا ، وهو « متى وفى أى الظروف يمكننا أن نميز بين أحكامنا ؟ » وهذا سؤال تصعب الإجابة عنه بحيث إننا نشك فى سلامة أية حجة تفترض إمكان التمييز بين أحكامنا دائمًا بدون لبس ، فإذا كنا نرغب لسبب من الأسباب أن نميز بين حكمين فإننا نستطيع أن نقنع أنفسنا بأنهما مختلفان فى أية حال يكونان فيها موضوعين فى صيغتين مختلفتين ، وهكذا كان الناس يظنون أن القضية « أ تكبر ب » مختلفة عن القضية « أ هى أكبر من ب » ، فافترضوا أن القضية الأولى تقرر فقط أن « أ » لها علاقة « تكبر » بـ « ب » ، على حين أن القضية الثانية تقرر أن لـ « أ » علاقة « هى » بـ « أكبر » التى بدورها لها علاقة « من » بـ « ب »[1] ، وحينما نطبق مثل هذا المنهج على مشكلة معنى الخير يتضح لنا أن هذه المناهج لا تصلح بطبيعتها لحسم هذه المشكلة ، وهذه نتيجة لا تخلو من القيمة .

وإذا كنا لن نستطيع أن نصل إلى أية نتيجة عن طريق مقارنة القضية « هذا خير » بالقضية « هذا ينشده دافع يتبع مجموعة من الدوافع الرئيسية » مثلاً ، فالمنظر فيما إذا كانت ستتضح المسألة إن درسنا بعض الحالات المماثلة ، حالات كنا نؤمن فيها بوجود أفكار خاصة متميزة ولا غنى عنها ومع ذلك أمكن فيما بعد تحليل هذه الأفكار وإيجاد بديل لها ، ولن نختار حالة « الجمال » لأنها قريبة جدا من حالة

(١) قارن « مبادئ الرياضة » لبراتراندرسل Russell, Principles of Mathematics حيث يقول فى صفحة ١٠٠ : « وطبقًا لهذا المبدأ الذى يبدو لى أنه ضرورى لا مناص منه والذى يقول إن لكل كلمة حقيقية معناها ، يجب أن نعتبر « هى » و « من » جزءًا من القضية « أ هى أكبر من ب » والتى إذن تحتوى على أكثر من حدين وعلاقة ، فيبدو أن « هى » تقرر أن « أ » لها علاقة الموضوع relatum بالنسبة لـ « أكبر » بينما « من » تقرر على نفس النحو أن « ب » لها علاقة المضاف referent بالنسبة لـ « أكبر » ، أما القضية « أ تكبر ب » فإنه يمكننا أن نعتبرها تعبر فقط عن علاقة « أ » بالنسبة لـ « ب » دون أن تتضمن أى علاقات أخرى » ، ويستطيع القارئ أن يستشير كتاب « معنى المعنى » للمؤلف أوجدين بالاشتراك مع ك . The Meaning of Meaning by K. Ogden & I.A . Richards فيما يخص مسألة المقارنة الاستبطانية للأحكام .

«الخير » بحيث إنها لن تفى بغرضنا ، فأولئك الذين يستطيعون أن يقنعوا أنفسهم بأن الخير كائن فريد لا يمكن تحليله قد يعتقدون الشىء نفسه بالنسبة للجمال ، ولكننا سنذكر حالة أخرى من تاريخ نظرية المد والجزر ، حالة أكثر فائدة من حالة الجمال ، لقد كان الناس يعتقدون أن للقمر علاقة خاصة بالماء إذ يرتفع سطح الماء حينما يصبح القمر بدراً ، فقالوا إنه من الواضح أن البحار تعلو مياهها بفعل المشاركة الوجدانية مع نمو القمر ، وهكذا نجد أن تاريخ العلم مملوء بمثل هذه الكائنات الغريبة الفريدة التى أخذت تتبخر بالتدريج بتقدم التفسير العلمى .

ومن أمثلة هذه الكائنات فكرة « المنفعة » التى يتصارع معها علماء الاقتصاد ، و«النقط» و«الآنات» التى يتصارع معها فلاسفة الرياضة، وفكرة «الصور» entelechies عند علماء الأحياء و«اللِّبِدو» أو «الشبق» ، و«اللاشعور الجماعى» عند المحللين النفسانيين ، وإن علم النفس النظرى بصفة خاصة فى معظمه الآن يستخدم مثل هذه الكائنات التى وجودها أمر مشكوك فيه ، ففى سبيل تسهيل البحث تجدنا ندخل العديد من هذه الكائنات المطلقة مثل « الفعل الحكمى » وعلاقة العرض والوعى المباشر والفحص المباشر ، والإرادة والإحساس والفرض والقبول ، حقيقية قد يثبت لنا أن بعض هذه المطلقات لا غنى عنها فى نهاية الأمر ، إلا أنها الآن وحتى يثبت العكس ، ليست فى نظر العقلاء إلا رموزاً يقصد منها تسهيل عملية الفكر ؛ ولذلك ينبغى لنا ألا ندع النظريات التى تعتمد عليها تحول بيننا وبين فحص أى ميدان قد تثبت الدراسة أنه ميدان خصيب .

الفصل السابع

نظرية سيكولوچية فى القيمة

إننا نعترض إذن على ذلك المنهج الذى يؤدى أتباعه إلى مهاجمة كل محاولة ترمى إلى تحليل « الخير » ، فهو لا يقدم لنا أى سبب وجيه يمنعنا من تفسير الفرق بين تجارب الخير والشر والتجارب المحايدة - التى هى ليست خيراً أو شرا - تفسيراً سيكولوچياً صرفاً ، وإن الحقائق التى سنأخذها كمادة لبحثنا قد وفر لنا بعضها علم الأنثربولوچيا أو علم الإنسان ، فقد بين لنا هذا العلم مدى الفرق الشاسع بين الحالات الذهنية التى اعتبرها خيراً أناس من أجناس وعادات وحضارات متباينة ، حقا لقد كان فى مقدور كل طفل قوى الملاحظة أن يكتشف وحده مدى الاختلاف الكبير فى أحكام الأفراد فى نطاق بيئته المنزلية ، لو لم تكن التربية تحول بينه وبين القيام بمثل هذا المجهود العلمى ، ولذلك كان لابد لنا من الحصول على هذه الكمية الهائلة من الأدلة الأنثربولوچية المتوفرة لدينا الآن لكى نثبت هذه الحقيقة، وهى أن التجارب التى يحكم الناس بخيرها أو شرها ، أو التى يرضون عنها أو يذمونها ، تختلف باختلاف نظم الحياة والأوضاع ، فيقول لنا الأنثروبولوچيون مثلاً إن قبائل (البكيرى) Bakairi فى أواسط البرازيل وقبائل (التاهيتى) Tahitians وغيرهم يحسون إزاء عملية تناول الطعام بنفس المشاعر التى نحس بها نحن نحو عمليات فسيولوچية مختلفة كل الاختلاف ، وإنهم يعتبرون تناول الطعام علانيةً مسألة مخلة بالآداب على نحو خطير ، كذلك نجد أن العفو عن العدو يعتبر فعلاً حقيراً مهيناً فى بقاع كثيرة من العالم ، وهكذا فالتجارب التى يقدرها شخص ما يدخلها شخص آخر فى باب الرذيلة ،

حقا إنه ينبغى لنا أن نأخذ فى اعتبارنا مدى الخلط الشائع بين القيم الذاتية والقيم الأخرى التى هى مجرد وسائل وليست غاية فى ذاتها ، كما يجب أن نأخذ فى اعتبارنا أيضًا صعوبة إدراك التجارب على حقيقتها ، فلا شك أن الكثير من الحالات الذهنية عند الآخرين والتى نحكم عليها بأنها شر أو بأنها ليست خيرًا ولا شرا تختلف فى طبيعتها عما نتخيله ، أو تحتوى على عناصر أخرى نغفل عنها بحيث إنه لو عرفنا هذه الحالات معرفة أدق لوجدنا فيها خيرًا أيضًا ، وعلى هذا النحو نستطيع أن نقلل من الفروق التى يقال لنا إنها موجودة بين الأفراد فى الحدس القيمى ، ومع ذلك فقليل من الناس الذين لهم دراية بتباين الأحكام الخلقية عند الإنسان يشكون فى أن الضرورة والظروف المختلفة حاضرها وماضيها هى التى تفسر رضانا عن الشيء أو نبذنا له ، ولذلك فسنبدأ بحثنا بشك شامل فى كل حدس مباشر وسنحاول أن نكتشف كيف يختلف الأفراد فى تقديرهم للأشياء باختلاف الظروف التى يعيشون فيها وباختلاف المراحل التى يمرون بها فى تطورهم .

إن الاكتشافات الحديثة عن الأحكام الأخلاقية لدى الأطفال كانت بمثابة صدمة كبرى للجميع ، باستثناء بعض الآباء والمربيات ، فما بينه المحللون النفسانيون فى دوافع الأطفال ورغباتهم ومواضع تفضيلهم وتقديرهم قد أدهش وساء حتى أولئك الذين لم يأخذوا موقفًا مثاليًا من الإنسانية ، وحتى لو حذفنا ما فى أقوال المحللين النفسانيين من مبالغة فإنه يتبقى لدينا الكثير من الحقائق القابلة للتحقيق عن النزعات الشريرة الكثيرة فى الطفل infans polypervers يجعلها عاملاً بارزًا يسيطر على كل تفكير سيكولوچى مستقبل فى ماهية القيمة .

وليس من الضرورى هنا أن نفحص بالتفصيل الوسائل التى تخفى بها المؤثرات الاجتماعية هذه الدوافع المبكرة وتحول اتجاهها ، فنحن نعرف جيد المعرفة الخطوط الرئيسية لكيفية تحول الحيوان البدائى الوليد بالتدريج إلى أسقف من أساقفة الكنيسة وذلك عن طريق نموه وظهور ميول غريزية جديدة فيه وزيادة معرفته وسيطرته على العالم وتحت سلطان العادات والمعتقدات السحرية والرأى العام والتعليم واحتذائه

حنو الخير ، ففى كل مرحلة من مراحل هذا التغيير العجيب تأخذ دوافع الفرد ورغباته وميوله شكلاً جديداً ، أو تنظم على نحو أكثر دقة وتعقيداً ، ولا يكون هذا النظام كاملاً أبداً ؛ إذ يوجد دائمًا دافع أو مجموعة من الدوافع تتدخل فى شئون غيرها من الدوافع أو تتصارع معها ، وقد يتم هذا الصراع بطريقتين مختلفتين : إما مباشرة وإما عن طريق غير مباشر ، فبعض الدوافع فى ذاته متعارض من الوجهة السيكولوچية ، بينما البعض الآخر يتعارض على نحو غير مباشر فقط وذلك لأنه تتولد عنه آثار متناقضة فى العالم الخارجى ، ومن أمثلة الضرب الأول من التعارض الصعوبة التى يجدها البعض فى الجمع بين عمليتى التدخين والكتابة فى آن واحد ؛ ففى هذه الحالة يعرقل هذان الضربان من النشاط أحدهما الآخر على نحو يمكن أن نسميه تصادمًا سيكولوچيا إذا جاز هذا التعبير ، ومثل هذا التعارض يمكن التغلب عليه لدرجة تدعو إلى الدهشة كما يتضح لنا من الحركات الماهرة التى يقوم بها الحواة ، ولكن هناك حالات أخرى من التعارض لا يمكن التغلب عليها ؛ والتعارض هنا - كما سنرى - له أهمية بالغة فى التطور للفرد ، أما التعارض غير المباشر الذى ينشأ نتيجة لفعالنا فلا يصعب علينا أن نجد أمثلة له ، فليست حياة الإنسان بأكملها إلا دراسة طويلة لهذا الضرب من التعارض وذلك منذ أن يقوم وهو طفل بأول فعل اختيارى حينما يختار بين استخدام فمه للصراخ وبين استخدامه للرضاعة حتى يفرغ من إضافة آخر عبارة فى وصيته قبل أن يموت .

هذه جميعها أمثلة بسيطة ، إلا أن ما تصنعه الحياة فى شتى نواحيها هو أنها تحاول تنظيم الدوافع بحيث يتحقق النجاح لأكبر عدد من هذه الدوافع ولأهم مجموعة فيها ، وهنا أيضًا نجابه مشكلة القيمة وجهًا لوجه ؛ فكيف لنا أن نميز بين النظم المختلفة للدوافع بحيث نقول إن أحد هذه النظم أكثر أو أقل قيمة من الآخر ؟ ويجب أن نأخذ حذرنا فى هذه النقطة كى لا نسمح لأية فكرة خلقية خاصة ، أو لأية فكرة غير سيكولوچية فى طبيعتها أن تتسرب تحت أى قناع من الأقنعة مثل قناع « الأهمية » أو « الأساسية » .

لقد درج الذين يرفضون النظريات الميتافيزيقية فى القيمة على تعريف القيمة بأنها القدرة على إشباع الرغبة والإحساس بطرق مختلفة معقدة[1] ، وإذا شئنا أن نتتبع بالتفصيل تلك الطرق العديدة البالغة فى التعقيد والتنوع والتى يقدر بها الناس الأشياء فإنه يلزمنا أن نعالج الموضوع معالجة بالغة فى التعقيد ، ولكننا لسنا بحاجة إلى ذلك هنا ، وإنما يكفينا تعريف أكثر بساطة .

ونستطيع أن نبدأ من قسمة الدوافع إلى دوافع النزوع ودوافع النفور ، فنقول إن الشىء القيم هو الشىء الذى يرضى أحد دوافع النزوع أو الميول ، ولقد كان بمقدورنا أن نستعمل كلمة « الرغبة » بدلاً من دافع النزوع لو استطعنا أن نتجنب ما تتضمنه هذه الكلمة من وجود أفكار واعية نرغب فيها ولو لم نقصر « الرغبة » على المشاعر المحسوسة المدركة ، كذلك توجد نفس العيوب فى كلمة « الحاجة » التى يكثر من استخدامها علماء الاقتصاد ، فقد تكون دوافع النزوع لاشعورية ، بل إنها فى معظمها هكذا ، ولذلك فإن حذفنا لتلك الدوافع التى نعجز عن اكتشافها عن طريق الاستبطان إنما يوقعنا فى أخطاء جسيمة ، ولهذا السبب عينه ليس من الحكمة أن نبدأ من الإحساس بدلاً من الدوافع ، وهكذا فنقطة البداية فى بحثنا ستكون هى دوافع النزوع وليست دوافع النزوع المحسوسة أو الرغبات .

والخطوة الثانية هى أن نجمع على أنه إذا استبعدنا من اعتبارنا النتائج المترتبة على الفعل فإننا سنجد أن كل فرد « سيفضل فعلاً » أن يرضى عدداً أكبر من دوافع النزوع المتكافئة وليس عدداً أقل ، وحسبنا لكى نصل إلى هذا الإجماع أن نلاحظ سلوك الناس بمن فيهم أنفسنا . وإذا درسنا هذه النتائج فإننا نجد أن الذى يتدخل منها ليخل بهذا المبدإ البسيط ليس إلا دوافع النزوع الأخرى التى تتدخل من قريب

(١) يقول (أربان) مثلاً Urban Valuations , p. 53 : « إن قيمة الموضوع هى قدرته على أن يصبح موضوعاً للإحساس والرغبة وذلك عن طريق تحقيقه لميول مزاجيه بواسطة فعال الظن الاحتمالى Pre-sumption ، والحكم judgement ، والافتراض assumption

أو على بعد وعن طريق مباشر أو غير مباشر ، وهكذا فالقيود « السيكولوجية » الوحيدة التى تفرض على دوافع النزوع إنما هى دوافع النزوع الأخرى[١] .

ونستطيع الآن أن نوسع تعريفنا ، فنقول إن الشىء القيم هو الشىء الذى يرضى أحد دوافع النزوع دون أن يتضمن ذلك كبت دافع آخر مساوٍ له أو يفوقه « أهمية » ، وبعبارة أخرى نقول إن السبب الوحيد الذى يمكن تقديمه لعدم إشباع إحدى الرغبات هو أن إشباع هذه الرغبة لا يتم إلا عن طريق كبت رغبات أخرى أكثر أهمية منها ، وهكذا تصبح الأخلاق منفعية صرفة وتصبح قواعد السلوك مجرد تعبير عن أعم وأشمل نظام نفعى[٢] يصل إليه الفرد أو الجنس ، غير أنه لا يزال يلزمنا أن نبين ما نقصده بكلمة « أهمية » فى هذا التعريف .

إن هناك دوافع معينة لها أولوية واضحة ، دوافع درس بعضها علماء الاقتصاد بطرق مختلفة حينما قسموا الحاجات إلى حاجات أولية وأخرى ثانوية ، فهناك من الحاجات أو الدوافع ما يجب إرضاؤه حتى يتسنى لغيره الوجود ، فلابد لنا من الأكل والشرب والنوم والتنفس والدفاع عن النفس والقيام بعمليات فسيولوجية لا حصر لها لكى يمكننا أن نقوم بضروب أخرى من النشاط ، ومن هذه الدوافع ما يمكن إرضاؤه مباشرةً مثل التنفس ، ولكن معظم الدوافع يتطلب إرضاؤه حلقات معقدة من العمل

(١) أو دوافع النفور بالطبع . ولن نتحدث فيما يلى عن دوافع النفور لأن ذلك قد يؤدى إلى تعقيد نحن فى غنى عنه ، بيد أن عدم ذكرنا لدوافع النفور لن يؤثر فى قضيتنا ، لأننا لغرضنا الحالى نستطيع أن نعد دوافع النفور هذه ضمن دوافع النزوع .

(٢) من الواضح أن لهذه النظرية علاقة وثيقة بمذهب المنفعة Utilitarianism بل إذا كان (بيروتو) (Burton) الذى حقق أعمال (بنتام) (Bentham) مصيباً فى تفسيره لمذهب أستاذه فإن ما نقوله هنا هو عين المبادئ التى قصد بنتام أن يعلمنا إياها : « إن أقرب الألفاظ للفظ اللذة (Pleasure) هو لفظ النزوع أو الإرادة (volition) الذى يكاد يكون مرادفًا له ، فالشىء الذى يلذ لفعله المرء هو ذاته الشىء الذى ينزع إليه أو يريد أن يفعله .. حقيقة إن ما يريده المرء أو ما يلذ لفعله قد لا يكون من شأنه أن يجلب له لذة حقيقية ، ومع ذلك فلا يمكننا أن نقول إنه لا يسعى وراء لذته حينما يفعل هذا الشىء .... فالرجل اليابانى مثلاً يطعن نفسه لكى يثبت حدة مشاعره حينما تجرح كبرياؤه ، وفى هذه الحال يصعب علينا حقًا أن نبرهن على وجود أية لذة ، ومع ذلك فهذا الرجل إنما يطيع دوافعه حينما يفعل ذلك » .

Burton, John Hill Burton, Jeremy Bentham's Works, vol. I.p. 22.

والمجهود ، فعلى الإنسان أن يكد ويكدح حوالى نصف عمره لكى يشبع حاجاته البدائية وحدها ، وهذا النشاط الذى يؤدى إلى إشباع هذه الحاجات البدائية طالما لا يوجد هناك سبيل آخر لإشباعها له أولوية هذه الحاجات ، وهذا النشاط بدوره يتطلب - كشرط له - مجموعة من الدوافع يلى إرضاؤها فى الأهمية الضرورات الفسيولوچية مباشرةً ، وهى الدوافع التى يعتمد عليها التفاهم والقدرة على التعاون ، ولما كان الإنسان حيوانًا اجتماعيا فإن هذه الدوافع أيضًا تصبح من الأشياء الضرورية لسعادته على نحو مباشر ، فلو لم تشبع الدوافع ذاتها التى تمكنه من التعاون لكى يستطيع أن يحصل على غذائه فإن كبتها هذا يؤدى إلى هدم أوجه نشاطه جميعها ، ويحدث الشىء نفسه فى جميع الدرجات المسلسلة للدوافع ، فالدوافع التى ربما كان إرضاؤها أصلاً أمرًا ذا أهمية كوسيلة فقط - والتى ربما كان من الممكن استبدالها بوسائل أخرى - تصبح بمرور الزمان شروطًا ضرورية لأوجه مختلفة وعديدة من النشاط ، كذلك يثبت بعد حين أن الموضوعات التى كانت تقدر أصلاً لإشباعها حاجة معينة فى مقدورها أيضًا إشباع حاجات أخرى ، فالزى مثلاً يبدو أنه كان أصلاً زينة سحرية «تجلب الحياة»[(١)] ومع ذلك فهو يشبع حاجات أخرى عديدة بحيث إن استعماله البدائى قد أصبح الآن موضع تساؤل وجدل.

وحالات الأولوية التى وردت هنا يجب ألا نعتبرها أكثر من مجرد أمثلة ، ولا نكاد نكون بحاجة إلى تذكير القارئ بأن أوجه النشاط التى كانت أصلاً قيمة كوسيلة فحسب تصبح غالبًا فى نظر الرجل المتمدين - بسبب ارتباطها بأوجه نشاطه الأخرى - على درجة من الأهمية ، بحيث إنه لا يحتمل الحياة بدونها ، وهكذا نجده فى معظم الأحيان بتجنب تلك الفعال التى من شأنها أن تحرمه من علاقاته العادية بغيره من الناس ولو كلفه ذلك حياته ، فهو يؤثر التوقف التام عن جميع النشاط على ما يعقب الفعل المعين من كبت مرعب وحرمان ، ولا يشذ عن هذه القاعدة حالة الجندى أو حالة الرجل الذى يمتنع عن القتال عن عقيدة ، فالحياة التى يحرم فيها المرء من كل

(١) قارن .. W.J. Perry, The Origin of Magic and Religion, P. 15

شىء ما عدا مجرد الضرورات الفسيولوچية - كحياة السجن مثلاً - إنما هى فى نظر الكثيرين أسوأ من العدم ، وحتى أولئك الذين يجلبون هذا على أنفسهم دفاعًا عن « مثل خلقى أعلى » إنما يصنعون ذلك لأن تنظيمهم السيكولوچى - سواء كان ذلك فى فترة معينة أم بصفة دائمة - من شأنه أن يجعل سلوكهم هذا هو الوسيلة الوحيدة التى عن طريقها يرضون دوافعهم الرئيسية ، فليست دوافع اعتبار الذات إلا جزءًا من النشاط الكلى للإنسان الاجتماعى ، وليس الدافع الذى يدفع الشهيد إلى إعلان ما يعتبره الحق مهما كلفه ذلك من ثمن إلا مثلاً متطرفًا لدرجة سيادة الدوافع الأخرى فى معظم الأحيان .

وهناك سبب آخر يدعونا إلى اعتبار حالات الأولوية المذكورة آنفًا مجرد أمثلة ، فنحن حتى الآن لا نعرف ما فيه الكفاية عن العقل ، ذلك الجهاز الذى يتعذر علينا تصوره ، كما أننا لا نعلم أى الأشياء فيه يسبق الآخر فى الأهمية ، ولا نظام تسلسل الدوافع فيه حسب رتبها ومكانتها أو طرق تنظيمه الفعلية والممكنة . وهذا النقص فى معرفتنا لا يمكننا من أن نجزم فى حالة معينة بطبيعة النظام الخاص الذى يوجد فعلاً فى هذه الحالة أو بطبيعة العناصر المختلفة التى يتحقق النظام فيما بينها ، وكل ما نعلمه عن العقل هو أن مبدأه هوالنظام المتزايد ، وأن وظيفته هى التنسيق ، كما أننا نستطيع أن نتبين أنه فى بعض صوره يفضل أشياء معينة غير الأشياء التى يفضلها فى صوره الأخرى ، ونحن نعرف ذلك عن طريق المشاهدة ومقارنة حالة الرجل الصاحى بالرجل الثمل ، غير أننا نستطيع أن نصل إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير من خلال تجربتنا لنشاطنا ، فنحن نشعر بالفروق بين تفكيرنا الواضح المتماسك وبين تفكيرنا الغامض الذى يتسم بالغباء وخلط الأمور ، بين الاستجابة العاطفية التى تتميز بالحرية مع الضابط وبين البلادة والخمول الملىء بالحواجز ، بين اللحظات التى نحرك فيها أجسادنا بمهارة وبراعة يكاد يستحيل تصورهما وبين اللحظات الأخرى التى لا نتمكن فيها من القيام بأية حركة متناسقة متزنة تتسم بالرشاقة والحذق والتى نعجز فيها عن السيطرة الكاملة على أجسادنا . وهذه الفروق إنما هى فروق وقتية فى تنظيمنا ، فروق فى الأهمية بين عدة نظم ممكنة متنافسة ، أما الفروق الأكثر دوامًا

و « أخلاقية » بين الأفراد فهى تنشأ من فروق مماثلة وإن كانت توجد فى نظم أوسع نطاقًا من النظم السابقة .

ولا حصر للأمثلة التى نستطيع أن نوضح بها مدى التعقيد الممكن فى تنظيم الدوافع إذ تتفاوت الدوافع تفاوتًا هائلاً فى مرونتها ، ويمكننا أن نغير اتجاه بعض هذه الدوافع بسهولة أكثر من البعض الآخر ، فمجال إشباع الغريزة الجنسية مثلاً أوسع من مجال إشباع الجوع ، كذلك بعض هذه الدوافع أضعف من البعض الآخر ، كما أن البعض أسهل كبتًا فى نهاية الأمر من البعض الآخر (ولا يعنى ذلك دائمًا أنه أضعف منه) ، والبعض قابل للتعديل ، بينما البعض الآخر يتبع قاعدة « إما كل شىء أو لا شىء » أى أنه إذا لم يشبع بالذات فيتعين كبته تمامًا ، ومن الأمثلة التى لها هذه الخاصية العادات المتأصلة فى المرء ، وحينما نحكم على أهمية أى دافع من الدوافع لابد لنا أن نأخذ هذه العوامل جميعًا فى اعتبارنا ، ولا سيما مسألة علاقة القربى التى توجد بين بعض الدوافع ، تلك المسألة التى غالبًا ما يتعذر تفسيرها الآن ، فقد يوجد فى النظام الكلى الذى هو على قدر من التنسيق نظم ثانوية عديدة ؛ وغالبًا ما تنكشف لنا فيما بعد أهمية دوافع كنا نتوقع أن نجدها تافهة، إذ يتبين لنا أنها تنتمى إلى مجموعات على قدر كبير من القوة والأهمية ، وهكذا نجد أن من الأفراد المعقولين من يكادون أن يفقدوا القدرة على العمل حينما لا تنظف أحذيتهم بحيث تصبح شديدة اللمعان .

وهكذا يتضح أنه يمكننا فى هذا الصدد أن نعرف أهمية الدافع بأنها « مدى الاضطراب الذى يسببه كبت هذا الدافع فى الدوافع الأخرى فى نشاط الفرد » ، حقًا إنه تعريف غامض إلا أنه لغموضه يتمشى مع معرفتنا الحالية لكيفية ترابط الدوافع ، تلك المعرفة التى تتسم بالغموض والقصور ، ويلاحظ القارئ أننا لا ندخل فى تعريفنا هذا أيًا من الأفكار الخلقية الخاصة ، ونستطيع الآن أن نأخذ الخطوة التالية إلى الأمام فنبحث فى المزايا النسبية للنظم المختلفة .

ليس فى مقدور أى فرد أن يعيش ولو لمدة دقيقة واحدة دون أن ينظم دوافعه وينسقها تنسيقًا كاملاً نسبيا بالغًا فى التعقيد ، غير أننا نجد فروقًا شاسعة بين الأفراد حينما ننتقل ببصرنا من ضروب النشاط التى ترمى إلى مجرد المحافظة على

الحياة من ثانية إلى ثانية إلى تلك الضروب الأخرى التى تحدد نوع الحياة التى نعيشها من ساعة إلى ساعة ، ومما يعين علم النفس فى هذا الصدد أن كلاً منّا يجد فى نفسه فروقًا كبرى من ساعة إلى أخرى ، فمعظمنا يتبين فى نفسه فى اليوم الواحد الكثير من الشخصيات المتباينة على التوالى كشخصية (بونابرت) وشخصية (أبلوموف) oblomov فيرى فى نفسه قبل الإفطار شخصية (ديوجين) Diogenes مثلاً وبعد العشاء شخصية (بترونيوس) Petronius أو شخصية (أشر) Ussher ، ومع ذلك فهناك بعض الميول يظل عادةً على نفس الحال تقريبًا أثناء هذه التغيرات ، وهى الميول التى تسيطر على السلوك العام للفرد فى عدد معين من الأمور يختلف اختلافًا كبيراً من مجتمع إلى مجتمع ومن حضارة إلى أخرى ويتضمن كل نظام مقداراً من التضحية يتحدد بمقدار ما فى هذا النظام من ثبات ، ولكن النظم تتفاوت فى مقدار الثمن الذى يتحتم دفعه للوصول إلى هذا الثبات عن طريق العدول عن اغتنام بعض الفرص المعينة ، وتقاس مزايا النظام بمقدار هذا الضياع ، وبمدى مجال الدوافع التى نكبتها أو نقتلها وبدرجة أهمية هذه الدوافع ، وبالإجمال نقول إن أفضل النظم هو ذلك النظام الذى يسبب أقل مضيعة لإمكانيات الإنسان ، فمن الناس من تتحكم فيهم فضائلهم أو رذائلهم بحيث إنهم بمرور الزمان - وحسب قانون تناقص الإنتاج - يعجزون حتى عن إشباع هذه الفضائل أو الرذائل ولا يستطيعون أن يعيدوا تنسيق دوافعهم من جديد فيقضون حياتهم عاجزين عن تذوق معظم لذات[1] الحياة الممكنة، ومن الناس أيضًا أولئك الذين شلّهم صراعهم الباطن فأصبحوا لا يستطيعون أن يفعلوا شيئًا بحرية ، ومهما حاولوا أن يصنعوا فإن بعض دوافعهم المكبوتة تظل تتحرك وتثور بين حين وآخر ، فالرجل الفاسق مثله فى ذلك مثل الرجل الذى هو ضحية الضمير قد حقق فى ذاته نظامًا كلفه ثمنًا باهظًا حقا ،

(١) فى الواقع لا تلائم كلمتا « الإشباع » و « لذات » هذا المجال ، فهنا للأسف ثغرة لغوية يجب علينا أن نتبينها ، إن إشباع أى دافع ليس إلا مجرد التنشيط الكامل لهذا الدافع ، وكما سنرى فيما يلى ليست اللذة التى تصاحب هذا التنشيط إلا عرضًا أو نتيجة له ، « ليست الغبطة الروحية جزاء الفضيلة ، ولكنها الفضيلة عينها » .

" Beatiudo non est virtutis praemium, sed ipsa virtus "

إذ يجد هذان الرجلان أن لذاتهما الشخصية وتلك التى تعتمد على علاقتهما الطيبة بالآخرين (والتى لا تقل شأنًا عن الأولى) - قد انكمش مجالها وأصبح أضيق بكثير مما ينبغى ، وإن نحن حكمنا عليهما بمعيار المنفعة وحده ما وجدنا أى حكمة أو صواب فى سلوكهما ، وهكذا نستطيع أن ندينهما دون أن نلجأ فى ذلك إلى أى معيار « خلقى » بالذات ، إن الفوضى التى هما مجبران على أن يعيشا فيها إنما هى وحدها سبب كافٍ لإدانتهما .

وعلى النقيض من ذلك نجد أولئك الأفراد السعداء الذين تمكنوا من الوصول إلى حياة منظمة تلاءمت وتعدلت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة . فهؤلاء الناس يجلب لهم نشاطهم الحر الطليق أكبر مقدار ممكن من اللذة المتنوعة ويتطلب منهم الحد الأدنى من الكبت والتضحية وينطبق هذا الكلام على نحو خاص على تلك الذات التى تتطلب علاقات إنسانية طيبة تقوم على التعاطف والمحبة بين الأفراد ، ولا يمكننا أن ننتقد مثل هذا المذهب الطبيعى أو النفعى فى الأخلاق بحجة أنه يقوم على الأنانية وحب الذات إلا إذا أغفلنا أهمية هذه اللذات فى كل حياة متزنة ، فالسلوك العدوانى الغاشم والاهتمام بالمصالح الذاتية إلى حد فقدان الحساسية اللازمة لإدراك المطالب المتبادلة للتعامل بين البشر يؤديان إلى نوع من النظام يحرم الشخص الذى يسوِّى على شاكلته من مجالات بأكملها من القيم الهامة ، وليست المسألة هنا مجرد فقدان اللذات الاجتماعية وإنما هى اعوجاج وتحديد فى الدوافع التى يكاد يكون إرضاؤها على نحو طبيعى شرطًا لازمًا لجميع الأمور التى تتألف منها السعادة الكبرى فى الحياة ، فالاحتيال على الغير هو فى الواقع احتيال على النفس ، فكل من يحتال على غيره أو يجور عليه سواء كان ذلك فى مسائل تتعلق بالعمل أو فى علاقات شخصية إنما هو يدفع ثمنًا ، أجمع أفضل الخبراء بهذه الأمور على أنه ثمن باهظ ، ولا يتألف معظم هذا الثمن من النتائج التى تترتب على افتضاح أمره أو من فقدانه لتقدير المجتمع وما إلى ذلك من الاعتبارات ، وإنما يتألف مما يصيب نظامه السيكولوجى من عجز فعلى يحول بينه وبين تحقيق القيم الهامة .

وعلى الرغم من أن الفرد الذى ينكر عادة حقوق الغير فى المعاملة العادلة وفى التفاهم المبنى على التعاطف قد يدان فى معظم الحالات على أساس أن سلوكه هذا

يسبب له ذاته فقدان للقيم ، إلا أن هذا بلا شك ليس هو السبب الذى قد يضطر المجتمع إلى أن يأخذ خطوات ضده ، حقيقةً إنه لو قدر لهذا الفرد أن يفهم مصالحه أو بعبارة أخرى لو كانت مصالحه أو رغباته منظمة لأصبح عضواً عاملاً فى المجتمع بل شخصاً جذاباً معاً .

ولكن طالما يوجد أشخاص غير منظمين بما يكفى فإن من واجب كل مجتمع أن يحمى نفسه من هؤلاء الأشخاص ، ويستطيع المجتمع أن يبرر ما يأخذه من الخطوات ضدهم على أساس أن الخسارة العامة للقيم التى تترتب على عدم حماية المجتمع منهم تربو بكثير على الخسارة التى يسببها فقدانهم عن طريق كبتهم أو نفيهم .

وليس من الصعب أن نوسّع هذا المذهب الأخلاقى الفردى بحيث يشمل الأمور الجماعية العامة ، ولعل أفضل ما قيل بإيجاز فى هذا الموضوع هو هذه الكلمات التى دونها (بنتام) فى إحدى ملاحظاته - هذا إن فسرنا كلمة « سعادة » فى تعريفه على أنها ليست اللذة وإنما إرضاء الدوافع :

« ٢٩ يونيو ١٨٢٧

١ - الغاية الفعلية للفعل عند كل فرد وقت قيامه بهذا الفعل هى دائماً تحقيق أكبر مقدار من السعادة لهذا الفرد ، وذلك فى حدود فهمه للسعادة فى هذا الوقت .

٢ - الغاية السليمة للفعل عند كل فرد وقت قيامه بهذا الفعل هى دائماً تحقيق أكبر مقدار من السعادة الحقيقية لهذا الفرد منذ هذا الوقت حتى نهاية حياته .

٣ - الغاية السليمة للفعل عند كل فرد باعتباره حارساً للمجتمع الذى يعتبر فرداً فيه هى دائماً تحقيق أكبر مقدار من السعادة لهذا المجتمع ، طالما كان هذا يعتمد على المصلحة التى تؤلف رابطة توحد بين أعضائه »(١)

بيد أن المجتمعات كما هو معروف جيداً إنما تنزع إلى أن تأخذ من الأفراد الذين هم أفضل نظاماً من المستوى العام للجماعة نفس الموقف الذى تأخذه من أولئك

(١) Works, Vol. X, p. 560

الذين هم أقل من هذا المستوى دون أن تميز بين هاتين الفئتين ، فهى تعامل رجالاً مثل (سقراط) و (برونو) Bruno نفس المعاملة القاسية التى ينالها رجال مختلفون عنهم كل الاختلاف مثل (تربين) Turpin و (بوطملى) Bottomley ، وهكذا فمجرد التدخل فى أوجه النشاط العادية للمجتمع ليس وحده مبرراً كافيًا للجماعة بأن تقصى عنها أولئك الأفراد الذين يختلفون عنها ويصبحون بذلك مصدر مضايقة لها ، وإنما من الواجب أن نأخذ فى الاعتبار طبيعة هذا الاختلاف بالضبط ، وأن نتبين ما إذا كانت الجماعة هى التى تجب إدانتها لا الفرد الشاذ ، وأن ندرك مدى إدانة هذه الجماعة، كذلك ينبغى لنا فى هذا الصدد أن ندرس أيضًا مدى إمكان تعديل الجماعة ، ولذلك نرى أن المسألة يصيبها قدر كبير من التعقيد فى بعض الحالات .

ومع ذلك فليس الحكم الأخير فى مثل هذه الحالات هو رغبة الغالبية وإنما هو درجة الإشباع أو اللذة التى تحدثها مختلف النظم الممكنة للدوافع والمجال الفعلى لهما ، ويجب علينا فى هذا الصدد أن نميز بين ثنائنا على الغير وبين عرفاننا بالجميل لهم على مساعدتهم لنا ، كما يجب علينا أن نميز بين انتقادنا للغير وبين غضبنا لتدخلهم فى شئوننا ، وإن فعلنا ذلك وجدنا أن تقديرنا واحترامنا لأولئك الأفراد الذين تظهر فيهم الفضائل الاجتماعية فى صورة ناضجة لا يرجعان إلا إلى حد ضئيل فقط إلى مدى استفادتنا منهم[١] ، وأن مصدر تبجيلنا لهم هو إحساسنا بأنهم يحيون حياة مليئة غنية .

وحينما نكبت فى نفوسنا إحدى الرغبات فى سبيل رغبة أخرى فإن هذه الرغبة الأخرى التى نميزها ونقبلها تكتسب قيمة إضافية ويشتد سعينا وراء ها بسبب ذلك الثمن الذى ندفعه من أجلها ، ولذلك فرؤية أولئك الأفراد الذين يتمتعون بتحقيق هاتين الرغبتين معًا ويجمعون بينهما بدون أى صعوبة بسبب قيامهم بعملية تكيف خفية فى نفوسهم إنما تثير فى نفوسنا الألم والمضايقة ، وغالبًا ما نعتبر أولئك الأفراد فاسدين منحلين بصفة خاصة ، ولا شك أن الظروف هى التى تحدد مدى ما فى رأينا هذا من

(١) وليس هؤلاء الأفراد هم بالضرورة « المتخصصون الاجتماعيون » ، ولا شيء غير الاتصال الشخصى يستطيع أن يدلنا على أولئك الذين تتحقق فيهم هذه الفضائل المشار إليها هنا .

صدق ، وإن عامل التضحية التى يتطلبها أى نظام ثابت يفسر إلى حد بعيد تمسكنا العنيد بالعرف والعادات وضيقنا بكل تجديد ، كما يفسر تعصب المهتدين ورياء المعلمين وغير ذلك من الظواهر التى يؤسف لها فى المواقف الأخلاقية ، ومهما كان الاختلاف الذى يجده الفرد فى ذاته من لحظة إلى أخرى فإنه مجبر على أن يشارك الغير فى إقامة واجهة عامة على شىء من الصرامة مدعمة بشتى الوسائل التى تبدعها قرائح البشر ، والتى ترمى إلى خلق ذلك التجانس فى سلوك الأفراد الذى تتطلبه الحياة الاجتماعية ، فإرادة الآلهة والضمير والتعاليم الدينية والمحرمات والحدس المباشر وقوانين العقوبة والرأى العام والذوق السليم ، كل هذه ليست إلا أمثلة لهذه الوسائل ، تتفاوت فاعلية وتعقيداً فيما بينها ، وهذه الأشياء جميعاً بالإضافة إلى العادات والعرف والتقاليد والخرافات إنما تحجب عنا الأساس الذى تقوم عليه الأخلاق وتخفيه إلى درجة غريبة ، وهذا الأساس هو محاولة الوصول إلى الحد الأقصى لإشباع الدوافع عن طريق التنظيم والتنسيق ، ومن ثم تنشأ صعوبات كبرى ومصائب عديدة ، فتحقيق نظام كلى ثابت للسلوك العام أمر ضرورى جدا وغاية فى الصعوبة بحيث إننا نبرر أى وسيلة نستخدمها لأجل ذلك طالما لا توجد لدينا وسيلة أفضل ، وإن جميع المجتمعات التى نشأت حتى الآن قد تطلب إيجادها مقداراً مخيفاً من المضيعة والشقاء .

ومن المتفق عليه أن كل قانون عام للسلوك لابد أن يمثل نظامًا للدوافع أحط وأكثر مضيعة من تلك النظم التى يحققها أفراد عديدون يعيشون فى كنف هذا القانون العام ، وجلى أن هذه نقطة يجب تذكرها فيما يتعلق بمشكلات الرقابة ، فالعرف أبطأ فى تغيره من الظروف ، وكل تغير فى الظروف يجلب فى طياته إمكانيات جديدة لتنظيم الدوافع ، وليس بين مصائب الإنسان مصيبة أدهى من إيمانه بمبادئ أخلاقية عتيقة ، انظر مثلاً إلى النتائج الوخيمة التى تترتب على الإيمان بفضيلة بالية مثل القومية فى الظروف الحديثة أو إلى ما فى الموقف الدينى إزاء مسألة تحديد النسل من سفه وتناقض ، إن الخطر الذى ينشأ عن التعسف وعدم المرونة فى هذه الأشياء إنما هو آخذ فى التزايد ، فقد تغيرت ظروف الإنسان وإمكانياته فى المائة سنة الماضية أكثر مما تغيرت فى خلال عشرة آلاف السنة

السابقة عليها ، وقد تكتسحنا السنوات الخمسون الآتية إذا نحن لم نوجد قوانين أخلاقية جديدة أكثر قدرة على التكيف مع الظروف المتغيرة ، ونحن نفهم موقف أولئك الذين ينادون بأن ما تحتاج إليه الإنسانية فى هذه العاصفة الهوجاء من التغيرات الجارفة هو صخرة من الإيمان نحتمى فى كنفها أو تتعلق بها وليس طائرة متينة الصنع تحملنا أثناء هذه العاصفة ، ولكننا نقول إن رأيهم هذا إنما هو رأى خاطئ .

ونستطيع أن نضيف هذه الملحوظة لكى نحمى أنفسنا من احتمال سوء الفهم ، وهى أن عملية التنسيق والتنظيم التى تحدثنا عنها فى هذا الفصل ليست أولاً عملية تنظيم وتصميم واعية مثلما يفهم عادةً من عملية تنسيق بيت تجارى كبير أو تنظيم السكك الحديدية ، فنحن ننتقل عادةً من حالة الفوضى إلى حالة أحسن نظاماً بطرق نجهلها كل الجهل ، وغالباً ما يتم هذا الاتفاق عن طريق تأثير عقول الآخرين فى نفوسنا ، وإن الأدب والفنون الأخرى هى الوسائل الرئيسية التى ينتشر عن طريقها هذا التأثير ، ولسنا بحاجة إلى تأكيد مدى اعتماد الحضارة الرفعية - فى مجتمع حافل - على هذه الفنون ، والذى نقصده بالحضارة الرفيعة هو الحياة الحرة المتنوعة التى تخلو من المضيعة .

الفصل الثامن

الفن والأخلاق

لنعد الآن بعد هذه الجولة إلى مهمتنا الأصلية ، ألا وهى محاولة تخطيط مذهب فى الأخلاق يسمح بتعديل قيمه حسب تغير الظروف ، مذهب يخلو من التعسف والألغاز والمطلقات ويستطيع أن يفسر قيمة الفنون ومكانتها بين شئون الإنسان على عكس سائر المذاهب الأخرى التى عجزت عن تفسيرها حتى الآن ، لقد قلنا إن الخير أو القيمة إنما هما فى تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها ، فحينما نقول إن شيئًا ما خير إنما نقصد بذلك أنه يرضى دوافعنا ، وحينما نصف التجربة بالخير إنما نعنى بوصفنا هذا أن الدوافع التى تتألف منها هذه التجربة دوافع ناجحة يتحقق إرضاؤها ، كما يتضمن قولنا هذا التحفظ اللازم ، وهو أن تنشيط هذه الدوافع وإشباعها لن يتدخلا مطلقًا فى نشاط الدوافع الأخرى التى تفوقها أهمية ، ولقد رأينا أن الأهمية مسألة معقدة ، ولا يمكننا أن نكتشف أى الدوافع أهم من غيره إلا عن طريق بحث مستفيض فيما يحدث فعلاً ، وهكذا نجد أن مشكلة الأخلاق - أى مشكلة كيفية الحصول على أكبر قيمة ممكنة من الحياة - تصبح مشكلة تنظيم فى حياة الفرد وفى الوقت عينه مشكلة تعديل وتكيف فى حيوات الأفراد ، وبذلك نخلِّص الأخلاق من كافة الأفكار غير السيكولوجية ، مثل فكرة الخير المطلق واليقين المباشر وغيرهما من الأفكار التى من شأنها أن تضفى على القوانين الأخلاقية البالية الكثير من الجمود والصرامة اللذين لا داعى لهما ، ولسنا بحاجة إلى القول بأن القيمة تختفى حينما لا يتحقق النظام ، إذ تؤدى حالة الفوضى إلى إحباط الدوافع جميعًا ، المهم منها وغير المهم .

وقد تطرأ للقارئ هنا مشكلة ثانوية تتعلق بموضوع الاختيار بين « ساعة واحدة مكتظة بالأحداث » وبين « حياة بأسرها هادئة خالية من الأحداث » ، أى مشكلة الدور الذى يلعبه عامل الزمن فى عملية التقويم ، فهناك حالات شعورية كثيرة ذات قيمة كبرى من طبيعتها أنها لا تدوم طويلاً ، كما أن بعض هذه الحالات له فيما يبدو عواقب شالَّة ، الشىء الذى يظهر على نحو بين فى غرابة أطوار الكثير من العباقرة الذين هم فى لحظات معينة أكثر قدرة من غيرهم على تحقيق إمكانيات الحياة ، غير أننا لو أتيحت لنا معرفة أكثر بالتكوين العصبى للعبقرية لأدركنا أن ما يعانيه هؤلاء الناس من غرابة الأطوار وعدم الاتزان ليس فى الواقع إلا نتيجة لمرونة تنظيمهم السيكولوجى ، وهو ليس بأية حال ثمنًا يدفعونه لتلك « اللحظات السامية » التى يعيشونها ، بل هو نتيجة اضطرارهم أن يستخدموا ما لديهم من أجهزة بالغة فى الدقة والحساسية لأجل عمليات تكيف من مستوى منحط ولا تحتاج إلى أجهزة على هذه الدرجة من الدقة ، وإن هؤلاء الذين لا يترددون فى القول بأن أكثر الساعات التى يحياها المرء قيمة إنما يدفع ثمنها فيما بعدهم عادةً أناس ينظرون إلى القيمة نظرة بدائية غير ناضجة ، ويتضح ذلك من إيمانهم بأن اللذة الحسية الدنيا هى ذروة الإمكانيات البشرية ، أما أولئك الذين يعتقدون بأن أقوم التجارب هى أيضًا تلك التى تنتج لنا تجارب أخرى قيمة فلا تطرأ لهم مشكلة عامل الزمن ، وإذا سألتهم ما إذا كانوا يفضلون حياة طويلة الأمد على حياة ممتعة أجابوك قائلين إنهم يفضلون الحياة التى تجمع بين الطول والمتعة .

إن أعظم الحالات الذهنية قيمة إذن هى الحالات التى تتضمن تنسيقًا لأوجه النشاط على أوسع نطاق وأشمله ، كما تتضمن أدنى درجة من الصراع والحرمان والكبت والتقييد ، إذ تقاس قيمة الحالات الذهنية بصفة عامة بقدر نزوعها إلى تلافى المضيعة والإحباط ويجب أن نتذكر فى تعريفنا هذا مدى التنوع الذى يوجد فى أوجه النشاط الإنسانى ، فلا نسرف فى إعجابنا بأولئك الأفراد العمليين الذين يمتازون بالكفاءة ولكنهم يكبتون النواحى العاطفية فى حياتهم ، غير أننا الآن وبفضل جهود المحللين النفسانيين أصبحنا لا نغفل عن النتائج الوخيمة التى تترتب على القمع والكبت .

ومن الواضح أنه لا يوجد نظام واحد فقط من الدوافع يسمو على غيره من النظم ، فالناس بطبيعتهم مختلفون والتخصص أمر لا مناص منه فى كل مجتمع ، ولا شك أن هناك عدداً كبيراً من النظم الخيرة وأن ما هو خير لشخص آخر ، فليس من المعقول مثلاً أن يكون للبحار وللطبيب ولعالم الرياضيات والشاعر النظام نفسه تماماً ، ذلك لأن اختلاف الظروف يولد بالضرورة اختلافاً فى القيم ، حقا إنه قد توجد ظروف معينة لا تسمح للفرد بأن يحيا حياة ذات قيمة سامية ، بل إن هذا للأسف هو ما يحدث غالباً ، ومع ذلك فالنظرية الطبيعية فى الأخلاق توضح لنا الأسباب التى تقضى بضرورة تعديل هذه الظروف كما توضح لنا طريقة تعديلها ، بل إنه من المتفق عليه أننا - حتى فى حدود مواردنا الحالية ومدى سيطرتنا الراهنة على قوى الطبيعة - نستطيع إنْ توفر لدينا حسن النية والذكاء - أن نوجد ظروفاً من شأنها ألا تحرم أحداً من جميع القيم التى هى فى متناول غالبية الناس ، ولكن لكى نحقق ذلك يتحتم علينا أولاً أن نخلص المسائل الأخلاقية من كل ما يشوبها ونزيل من طريقها كل ما أضيف إليها من خرافة وخزعبلات وغيرها من العوائق التى أوجدتها النظريات الأخلاقية السالفة - وهذه خطوة كان من الواجب أخذها منذ زمن طويل ، ويعتقد الكثيرون أنه لا يجدر بنا أن نهتم بمسائل الفن والنقد التى هى من الواضح مسائل « غير عملية » إلا بعد أن نأخذ هذه الخطوة ، وأن كل من يصرف اهتمامه إلى هذه المسائل الآن إنما هو أشبه برجل على متن سفينة ينقصها العدد الكافى من البحارة فلا يسد هذا النقص وإنما يكتفى بأن يسلك سلوك واحد من ركابها ، ولا شك أن هذا الكلام يصدق على بعض أولئك الذين يهتمون بهذه المسائل ، غير أنه ليس صحيحاً أن النقد إتجار فى الكماليات ، فليس من الممكن أن تتخلص مؤخرة المجتمع من قيودها ما لم تتقدم طليعته ، كما أن حسن النية والذكاء غير متوفرين بعد . إن الناقد كما قلنا يهتم بصحة الذهن تماماً مثلما يهتم الطبيب بصحة البدن ، ومن يجعل من نفسه ناقداً إنما ينصب نفسه حكماً فى ميدان القيم ، (أما عن الشروط الأخرى التى يجب توافرها فى الناقد فسوف نراها فيما بعد) ، فالفنون ذاتها - مهما كانت مقاصد الفنانين - هى بالضروة تقويم للوجود ، وحينما قال ماثيو أرنولد : إن الشعر نقد للحياة فإنه عبر عن حقيقة جلية بحيث إن الناس دائماً يغفلونها لا لشىء إلا لجلائها ، فالفنان

مهتم بتسجيل التجارب التى تبدو له جديرة بالاحتفاظ وبوضعها فى صورة ثابتة ، وهو أيضًا أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل ، وذلك لأسباب سنتناولها بالدراسة فى الفصل الثانى والعشرين ، فالفنان بمثابة النقطة التى يظهر عندها نمو العقل البشرى وتجاربه ، أو على الأقل تلك التجارب التى تخلع قيمة على نتاجه ، تمثل تنظيمًا للدوافع التى نجدها فى حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فنتاجه تنسيق لما هو مضطرب فى معظم أذهان الناس ، وإذا كان فشله فى تحويل الفوضى إلى نظام يبدو لنا أكثر وضوحًا من فشل الغير فإن ذلك - وجزءًا منه على الأقل - إنما يرجع إلى ما لديه من شجاعة وجرأة تفوقان شجاعة الغير وجرأتهم ، إن فشله هذا هو الثمن الذى يدفعه لطموحه ونتيجة لمرونته البالغة ، أما حينما ينجح الفنان فإن قيمة نجاحه هى دائمًا فى قدرته على إيجاد مقدار من النظام أكثر دقة وكمالاً مما يحققه الغير وعلى الإفادة من إمكانيات الاستجابة والنشاط بدرجة تفوق استفادة الغير .

وإننا لن نستطيع أبدًا أن نفهم ماهية القيمة ولا أن ندرك أى التجارب أقوم من غيرها طالما ظل تفكيرنا فى حدود المجردات الكبرى مثل الفضائل والرذائل ، وكما قال (كومس) Comus - ذلك النصير الشائن لمذهب المنفعة - للسيدة التى هى عدوة الطبيعة فى تمثيلية « كومس » للشاعر (ميلتون) « إنك لا تراعين شروط الميثاق الذى أبرمته الطبيعة معك حينما استودعتك هذا الجمال » ، وبالمثل فنحن قد حاولنا أن نجد القيمة فى اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك بدلاً من أن نتبين أن القيمة هى فى الواقع تكمن فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التى تتألف منها الاستجابة والموقف ، والفنان هو الرجل الإخصائى فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ، وهو - من حيث هو فنان - يكاد لا يهتم بالتعميمات لأنه يعلم عن طريق التجربة أن التعميمات تعوزها الدقة ولا تستطيع التمييز بين القيمة وعدمها وهذا هو السبب الذى جعل عالم الأخلاق ينزع دائمًا إلى الشك فى قدرة الفنان أو إلى تجاهله كليةً ، ولكن لما كان السلوك البديع فى الحياة لا يصدر إلا عن تنسيق الاستجابات تنسيقًا بديعًا دقيقًا بحيث يتعذر تطبيق أى قواعد خلقية عامة عليه ، لذلك نجد أن تجاهل عالم الأخلاق للفنان إن دل على شيء إنما يدل على أن عالم الأخلاق هذا غير مؤهل لدراسة

موضوعه ، فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الأخلاق ، الشيء الذى نادى به (شيلى) Shelley مرارًا ، إن الذوق السيئ والاستجابات الفجة ليست مجرد عيوب ثانوية فى الشخصية ، وإنما هى فى الحقيقة شرٌّ أصيل تنتج عنه نقائص أخرى فى الشخصية ، ولا يمكن للفرد أن يحيا حياة ممتازة إذا كانت استجاباته الأولية فى حالة خلط وفوضى .

الفصل التاسع

بعض الأخطاء الفعلية والممكنة

لكل فكرة صادقة تقريبًا ما يوازيها من أفكار فجة تنشأ إما نتيجة لعدم إدراك الواقع بوضوح ، وإما نتيجة لعدم القدرة على وصف الواقع وصفًا دقيقًا ، وإن هذه الأفكار الفرعية الفجة أو المشوهة هى مصدر الصعوبة التى يجدها الناس فى قبول الفكرة الصادقة ، فهى بمثابة خيالات أو أصداء أو صور منعكسة تحول بين الناس وبين إدارك الأمور إدراكا واضحًا مباشرًا ، وتسبب هذه الأفكار الثانوية من الصعوبات فى مشكلة الوظيفة الأخلاقية للفن أكثر مما تسببه فى أى مشكلة أخرى ، وقد تعيننا دراسة بعض الأمثلة على توضيح ما نقول وعلى التمييز بين الفكرة الصادقة التى نحبذها وبين قريباتها الشائنة من الأفكار الأخرى الكاذبة ، كما قد تعيننا على إزالة بعض الأخطاء الممكنة .

لقد ورد ذكر (تولستوى) عدة مرات فيما سبق ؛ وفى الواقع لا يوجد حدث فى تاريخ الفكر الجمالى الحديث أثار من الانتباه ما أثار ظهور الهجوم الذى شنه هذا الفنان الكبير على الفنون جميعًا ، وليس هناك مثل أوضح من هذا الهجوم يبين لنا خطل إدخال الاعتبارات الخلقية فى حكمنا على القيم ، لقد ارتد تولستوى إلى المسيحية فى آخر حياته فأعماه نور الإيمان ، كما أنه - من حيث هو فنان - كان يدرك الأهمية القصوى للفنون ، إلا أن تحمسه لإيمانه الجديد جعله ينسى جميع التجارب التى كون منها نتاجه منذ أول حياته حتى وقت ارتداده ، فتسلح بمبدأ فى كل يد وأخذ ينقض على جيش الروائع الفنية الأوربية بأسره بحيث إنه - كما يعتقد - لم يترك نتاجًا واحدًا باقيًا على قيد الحياة .

يبدأ تولستوى فيؤكد لنا ضخامة الطاقة التى يبذلها الناس من آجل الفنون فى البلاد المتمدينة ، ثم يمضى فيقول - وهو محق فى قوله - إنه من المهم جدا أن نعرف طبيعة الموضوع الذى تبذله فيه هذه الطاقة ، ويكرس ثلاثين صفحة لمناقشة التعريفات المتباينة التى حاول أن يضعها الناس للفن والجمال ، وبعد أن يفتش تولستوى فى كتابات (شلاسلر) Schlasler و (نايت) Knight التى تعوزها الروح النقدية غالبًا نجده يصل إلى النتيجة الآتية ، وهى أن علم الجمال حتى الآن لم يكن سوى مزيج فارغ من أحلام اليقظة والتهاويل لا يصدر عنه تعريف صادق للفن ، ويرجع ذلك فى رأيه إلى استخدام علماء الجمال لفكرة الجمال من ناحية ومن ناحية أخرى إلى لهفة النقاد إلى تبرير الأشكال الحالية للفن ، فهم - كما يؤكد لنا - لا يهمهم اكتشاف ماهية الفن بقدر ما يهمهم أن يبينوا أن تلك الأشياء التى يطلق عليها عادةً كلمة فن لابد أن تكون فى الواقع فنًا ، ونحن نستطيع أن نوافق على تلك الأجزاء من كتاب تولستوى « ماهية الفن » التى يعرض فيها هذه الأمور ، ثم يمضى تولستوى فيضع تعريفه هو للفن ويقول : « إن النشاط الفنى يتلخص فى أن يستحضر الفرد فى ذاته إحساسًا كان قد جربه من قبل ، وبعد أن يستحضره فى ذاته يوصله إلى الغير بحيث يجرب الغير هذا الإحساس عينه .. وهكذا تصل إلى الغير عدوى هذا الإحساس ويجربونه » وهذا فى ذاته كلام بديع على شريطة أن نترجم كلمة « إحساس » - التى كانت شائعة فى اللغة الجمالية السيكولوجية فى مدارس الفن أيام تولستوى - إلى كلمة أكثر عمومية منها كلمة « تجربة » ، غير أن هذا الكلام لا يمثل إلا جزءًا واحدًا من تعريف تولستوى للفن ، إذ يضيف إليه أشياء أخرى ، فيقول إن الفن المعدى (بالمعنى الذى تستخدم به لفظة العدوى فى التعريف السابق) هو الفن النقى . ويميز تولستوى بين هذا الفن النقى وبين الفن الحديث أو كما يسميه الفن المزيف أو المغشوش ، ولكى نحدد القيمة الكاملة لأى عمل فنى يلزمنا أن ندرس طبيعة محتويات هذا العمل أى طبيعة التجارب التى يوصلها ، وتقاس قيمة الفن فى نظر تولستوى بمدى الوعى الدينى فى العصر الذى ظهر فيه الفن ، فالوعى الدينى عنده هو الفهم الأسمى لمعنى الحياة ومعنى الحياة هو فى نظره اتحاد الناس جميعًا بالله وبعضهم البعض الآخر .

وحينما يطبق تولستوى هذا المعيار فى حكمه على الأعمال الفنية المعينة نجده يصل إلى نتائج تبعث على الدهشة فى نفوسنا ، فيقول مثلاً : « يجب على الفن المسيحى ، أعنى فن عصرنا ، أن يكون كاثوليكيا ، بالمعنى المباشر لكلمة الكاثوليكية ، أى أن يكون كليًا عامًا ، وهكذا يجب أن يوحد بين الناس جميعًا ، وهناك نوعان فقط من الإحساسات يوحدان بين الناس جميعًا : الإحساسات التى تنتج عن إدراك علاقة البنوة بين الإنسان والله وعن إدراك أخوة البشر جميعًا ، والنوع الثانى هو الإحساسات البسيطة الحيوية التى هى فى متناول الناس جميعًا بدون أى استثناء ، وذلك مثل إحساسات الفرح والتواضع والمرح والهدوء .. إلخ ، وهذان النوعان من الإحساسات هما وحدهما اللذان يجب أن يتألف منهما فن عصرنا ، ذلك الفن الذى يحدد مضمونه قيمته » ، وفى الواقع لقد أنكر تولستوى قيمة جميع الجهود الإنسانية ما عدا تلك الجهود التى تؤدى مباشرةً إلى اتحاد الناس ، ولربما كان تحمسه للدين ذاته يرجع إلى إيمانه بأن الدين يسعى إلى اتحادهم ، حقا قد يذكر القارئ أنه حاول أن يميز تمييزًا واضحًا بين ما سماه « الدين » وما سماه « الديانات » ، وهذا تمييز تعزّى به الكثيرون عدا تولستوى ، إلا أن غاية تولستوى الجوهرية أو القيمة الوحيدة التى آمن بها كانت تحقيق الوحدة بين البشر ، ولم يكن لأى من الاعتبارات الأخرى قيمة فى نظره إلا بمقدار الدور الذى تقوم به فى إيجاد هذه الوحدة ، وهكذا كانت لجميع هذه الاعتبارات بما فيها الفن قيمة ثانوية فحسب ، بل إن النكتة ذاتها لم يكن لها قيمة فى عرفه من حيث هى نكتة إلا إذا كان الناس جميعًا يشاركون فيها ، وواضح أن هذا رأى جد ثورى! ؛ فعنصر المشاركة فى النكتة عنده أهم بكثير من عنصر المرح . وقد أخذ تولستوى يستعرض الفن والأدب الأوروبيين فى ضوء هذه المبادئ ، فتحدى القيم المقبولة على نحو مدهش ، وأبدى قسوة من يأخذ بموقف تعسفى متطرف من الأشياء ، وصوب ضرباته إلى الروائع الفنية التى لم يجرؤ أحد على مهاجمتها من قبل فأسقطها جميعًا من عليائها ، فرفض (شكسبير) و(دانتى) و(جوته) إلخ .. واصطفى (ڤاجنر) - بوجه خاص - موضوعًا لنقده الرائع، وبدلاً من نتاج هؤلاء وضع تولستوى فى المرتبة الأولى «قصة مدينتين» و «أجراس الكنيسة» (لتشارلز ديكنز) و « آدم بيد » Adam Bede (لجورج إليوت) ،

و«البؤساء» (لفيكتور هيجو) (وهي النتاج الأدبي الفرنسي الوحيد الذي يحظى برضا تولستوي) ، وقصة « كوخ العم توم » . وهكذا يدين تولستوي كل فن لا يدعو مباشرة إلى وحدة الناس أو يظن أن تذوقه مقصور على الدوائر الأرستقراطية والمثقفة وحدها ، وقد طغى عليه إحساسه بالشقاء الإنساني فظن أن « كل من لا يقف في صفه إنما هو من أعدائه » وبدا له أن كل انحراف عن هذا المجرى الضيق الوحيد في الفن إنما هو خسارة لا تعوض ، ولا شك أنه كان يذكر عمق تأثره في الماضي بالأشياء التي يستقبحها الآن ، فقد انتهى به الأمر إلى الاعتقاد بأن للفن سلطانًا لاحد له حينما يوجه التوجيه السليم ، غير أننا حينما نعتبر تلك الأشياء الأخرى التي قصدها تولستوي لنفس الغاية نشعر برنة اليأس في صرخته النهائية « يجب على الفن أن يزيل العنف ، فالفن وحده هو الذي يستطيع أن يفعل ذلك » .

ونستطيع أن نقارن قول تولستوي هذا بتلك الكلمات المشهورة التي قالها أرستقراطي مثله وهو (شيلي) ، ويشبه (شيلي) تولستوي في عدة نواحٍ ، فقد كان مثله فنانًا كبيرًا ، كما إنه ثار مثله على المدنية التقليدية بأسرها ، ولم تكن رغبته في إصلاح العالم تقل حدة عن رغبة تولستوي وإن كان يختلف عنه في أن إحساسه بالقيم كان أكثر رحابة وكمالاً ، ولم يشوه تفكيره ارتداد متأخر للمسيحية .

« إن الاعتراض على الشعر بحجة تنافيه مع الأخلاق يقوم كليةً على عدم إدراك الطريقة التي يؤثر بها الشعر في الناس بحيث يسمو بأخلاقهم ، إن علم الأخلاق لا يفعل أكثر من أنه ينسق العوامل التي يخلقها الشعر مقدمًا ، فهو يعرض المذاهب ويقترح الأمثلة التي يجب أن يحتذيها الناس في حياتهم العائلية والمدنية ، وليس السبب في كراهية الناس ولؤمهم وخداعهم وإذلالهم بعضهم بعضًا هو أنهم تعوزهم النظريات أو القواعد المحمودة .

أما الشعر فهو يؤثر في الناس بطريقة أكثر قداسة من علم الأخلاق ، فهو يوقظ العقل ذاته ويوسع أفقه وذلك بأن يجعل العقل مستودعًا لآلاف التراكيب من المعاني التي لم يدركها من قبل ، وإن كل ما يقوي العواطف ويطهرها ويوسع الخيال ويضيف الروح إلى المعنى إنما هو شيء نافع ، وإنه ليصعب علينا أن نتصور حالة العالم

الخلقية بدون (دانتى) ، و (بترارك) ، و (بوكاشيو) ، و (تشوسر) ، و (شكسبير) ، و (كالديرون) ، و (اللورد بيكون) ، و (ميلتون) » .

من الغريب أن ذكر هذه الأسماء بالذات يسلب هذه القضية بعض قوتها ؛ فنحن واثقون من أن العالم ما كان يصيبه تغيير كبير بدون (بوكاشيو) و (اللورد بيكون) ، بل إن بعض الناس يعتقدون أن العالم ما كان يتغير فى شىء حتى لو لم يخط أى من هؤلاء الكتاب كلمة واحدة ، هذا وإن كانوا قد يعتبرون شكسبير حالة استثنائية كما هو الأمر فى معظم الأحيان فى حالة شكسبير ، ومع ذلك فشعورنا بأن الشعراء الذين يؤثرون فى العالم معدودون ليس مطلقًا اعتراضًا على قضية (شيلى) الأساسية ، فنحن نستطيع أن نخرج كمية هائلة من ماء البحر دون أن نحدث أى تغيير ملحوظ فى البحر ذاته ، ومع ذلك فليس هذا دليلاً على أن البحر لا يتكون من الماء ، وحتى لو أزلنا أثر جميع الشعراء الذين نعرف أسماءهم دون أن نحدث تغييرًا كبيرًا فى حياة الإنسان فما من شك فى أن رحابة العقل وتوسيع نطاق الحساسية الإنسانية لا يتمان إلا عن طريق الشعر .

إن مثل هذا الخطأ فى فهم الفنون إنما يرجع إلى نظرة ضيقة فى القيم وإدراك للأخلاق مبسط أكثر من اللازم ، ويوضح كلامنا هذا ذلك الجدال الطويل الأمد فيما إذا كانت وظيفة الشعر هى اللذة أو التعليم ، لقد قال ذلك الشاعر الحذر (هوراس) : « إن الشعراء يودون أن يعلموا ، أو أن يولدوا اللذة أو ، أن يجمعوا بين هذين الشيئين معًا » ، كما أن (بوالو) Boileau أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المنفعة واللذة ، وقال (رابان) Rapin « إنه لكى يكون الشعر نافعًا يجب أن يكون ممتعًا أولاً ، المتعة هى الوسيلة التى يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهى المنفعة » ، أما (درايدن) Dryden فيظهر ما عهد فيه من تواضع وتفكير ثاقب حين يقول إنه « يكون راضيًا حينما يولد شعره متعة لدى القارئ إذ أن المتعة هى الغاية الرئيسية للشعر وإن لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيحتل المرتبة الثانية فيه ، فالشعر يعلم إبان توليده المتعة ، غير أن (درايدن) لا يحدد طبيعة المتعة والتعليم تحديداً أكبر ، وهذا خطأ وقع فيه معظم النقاد ما عدا (شيلى) ، وإن رأينا فى هذا الموضوع يعتمد كليةً على هذه النقطة ، ونحن إن غضضنا الطرف عن الرأى القائل

بأنه الشعر هو « قرص من الدواء مغلف بغلاف من الحلوى » باعتباره رأياً غير جدير بالنقاش الجاد فإننا لازلنا نواجه مشكلة يلزمنا حلها ولعل خير من يعرض لنا هذه المشكلة هو ناقد مسرحي في تعليقه على إخراج حديث لمسرحية (شنشى) Cenci لشيلى حين يقول : « لقد كان من الأفضل أن يظل إخراج هذه المسرحية محرماً إلى الأبد ، فهي تمثل ثلاث ساعات من البؤس المستمر القاتل .. وإننا لنتساءل : ما الذى يسوغ تصوير مثل هذه الكوارث البشعة ؟ أفلابد أن هناك ما يسوغه ، فقد كانت القاعة تزخر بأشهر الأدباء ، وهؤلاء قابلوا المسرحية بالتصفيق الحاد ، ولكننا نقول إذا كانت وظيفة المسرح هى التسلية فإن عرض مسرحية « شنشى » لم يحقق هذه الوظيفة ، وإذا كانت وظيفة المسرح هى التعليم فما هو ذلك الدرس الذى ترينا إياه مأساة مثل « شنشى » لكى نصلح من سلوكنا فى الحياة ؟ أما إذا كان « الفن » هو الجواب عن سؤالنا هذا فإننا سنحسن عملاً إن ضحينا بهذا الضرب من الفن » .

ولا شك أن هؤلاء الأدباء الشهيرين الذين صفقوا وهللوا على هذا النحو مسئولون - إلى حد ما - عن الموقف الذى أخذه هذا الناقد من المسرحية ؛ غير أن ناقدنا هذا الذى يمثل تراث عصر العقل قد استجاب إزاء المسرحية استجابة مفهومة ، فقد سجل لنا بدقة ذلك التأثير الذى أحدثه فى نفسه التمثيل الردىء ، والإخراج غير الكفء[1] ، غير أننا لن نهتم هنا باستجابته وإنما بالحجة التى يقدمها ، ولو لم يكن كل هم هؤلاء المشاهير من الأدباء هو التعبير عن إخلاصهم لذكرى (شيلى) (وإن كان إخلاصهم هذا قد أخذ هذه الصورة الخاطئة) وعن جذلهم لانتصارهم على الرقيب ، فلربما كان فى مقدورهم الرد على هذا الناقد قائلين له : إن الرجل الحكيم لا يطلب من التراجيديا تسلية أو تعليماً . ولأشاروا عليه بالرجوع إلى أرسطو ، فهذان اللفظان (أى التسلية والتعليم) لا يلائمان أشكال الفن الكبرى - اللهم إلا حينما ننزعهما من السياق الذى يردان عادةً فيه - فالفن فى أشكاله الكبرى يحدث فينا

(١) إن قصة « شنشى » هذه على درجة كبيرة من البشاعة والرعب بحيث أن الجمهور لن يحتمل أى تصوير مباشر غير فنى لها على المسرح ، ولذلك فعلى من يود أن يعالج موضوعاً كهذا أن يزيد العنصر المثالى ويقلل من العنصر الواقعى فى بشاعة هذه الأحداث ، هذا هو ما يقوله (شيلى) فى مقدمته للمسرحية ، ولكن مخرجى المسرحية كانوا يؤمنون بعكس ذلك .

تجارب مليئة متنوعة كاملة ، تجارب تحقق التوازن فى دوافعها المتضاربة سواء أكانت هذه دوافع شفقة أم دوافع خوف ، دوافع فرح أم يأس ، وذلك على نحو دقيق جدا بحيث إنه يتعذر وصفه بهذه السهولة . فالتراجيديا التى - كما وصفها الشاعر - :

« تحت سقفها الداكن الذى صنع من الأغصان ،

وزيّن كما لو كان هناك حفل مهيب ،

بثمار خلت من الفرح ،

تحت سقفها هذا قد تتقابل فى الظهيرة أطياف وأشباح ،

هى الخوف والأمل المرتجف والصمت والاستبصار ،

الموت فى صورة الهيكل العظمى والزمن فى هيئة الظل » .

هذه التراجيديا لا تزال الشكل الفنى الذى يستطيع العقل أن يتأمل فيه الموقف البشرى بوضوح وحرية فيرى فيه المسائل الإنسانية جلية وتتكشف له فيه إمكانيات الإنسان ، فهذا هو مصدر قيمة التراجيديا ، بل هو سبب تبوئها تلك المكانة السامية التى تحتلها بين الفنون ، المكانة السامية التى احتلتها منذ قرون خلت ولا تزال تحتلها اليوم وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بما سيحدث لها فى المستقبل ، والتراجيديا نشاط روحى جليل جدا بحيث إننا لا نستطيع أن نعدها ضمن وسائل التسلية والترفية أو اللذة ، ولا يمكننا أن نعتبرها مجرد وسيلة لنشر تقويم فج نستطيع أن نصوغه فى قالب درس خلقى ، غير أننا يجب أن نرجئ دراسة التراجيديا دراسة أوفى إلى ما بعد .

ولقد كان لزامًا علينا أن نورد هذه الملحوظات هنا لكى نتجنب ما قد توحى به نظريتنا فى القيمة من أن الفنون لا تعنى إلا بمجرد توفير الحلول السعيدة والتوفيقات البديعة بين الدوافع المتباينة ، أو أن الفنون ليست إلا « علبة محشوة بالحلوى » على حد قول الشاعر ، لا ؛ فليس الأمر على هذا النحو ، فالسيكولوجيا الساذجة وحدها

هى التى كما سنرى توحد بين إرضاء الدوافع واللذة ، ولن تفسر لنا أية نظرية تقوم على اللذة جميع الحقائق فى أى مجال فى حياتنا مهما كان ضيق هذا المجال ، وذلك لأن مثل هذه النظرية تعتبر ما هو مجرد نتيجة لمرحلة من مراحل عملية الإشباع أو الإرضاء أساسًا للعملية بأسرها ، حقا إن للذة مكانها فى تفسيرنا للقيم الإنسانية ، بل إن لها مكانًا مهما سيتضح لنا فيما بعد ، بيد أنه يجب علينا ألا ندعها تطغى على الميادين الأخرى التى ليست من حقها .

الفصل العاشر

الشعر لأجل الشعر

ومن الأخطاء الممكنة التى ليس فى وسعنا إغفالها ، ذلك الخطأ الذى ينشأ عن نظرية « الفن لأجل الفن » ، تلك النظرية المقضى عليها بالزوال بلا شك ويتمثل هذا الخطأ فى سوء فهم الدور الذى يلعبه ما يسمى بالأثر البعيد للعمل الفنى فى تقويم هذا العمل ، لقد صار من الشائع أن يحتقر البعض كل محاولة لتطبيق ما يسمونه « المعايير الخارجية » على الفن ، ولكننا يجب أن نذكر أنه من بين النظريات الكبرى فى النقد لم تحظ نظرية بتعضيد معظم كبار المفكرين مثل النظرية الخلقية فى الفن (التى يحسن أن نطلق عليها اسم نظرية « القيم العادية ») ، فقليل جدا من الشعراء والفنانين أو النقاد من كان يشك فى أن التجارب الفنية ينبغى أن تقاس قيمتها مثلما تقاس غيرها من القيم الأخرى حتى جاء (وسلر) Whistler فبدأ تلك الحركات النقدية التى ميزت الخمسين سنة الماضية .

فأفلاطون وأرسطو وهوارس ودانتى وسبنسر Spenser وميلتون والقرن الثامن عشر برمته وكولردچ و شيلى وماثيو آرنولد وبيتر Pater (هذا إن قصرنا الحديث على النقاد البارزين) كانوا جميعًا يؤمنون بهذه النظرية الخلقية وإن كانوا

يختلفون فيما بينهم فى مدى استقصائهم وتشذيبهم لها[1] ، وإننا نضيف (بيتر) إلى هذه القائمة لأنه على غير ما قد يتوقع الناس كان أيضاً أحد المؤمنين بها ؛ فهو يقول :

« وإذا توافرت تلك الشروط التى حاولنا أن نبين لزومها للفن الجيد ، وكان الفن - علاوة على ذلك - مكرساً لزيادة سعادة الإنسان وخلاص المظلومين ، أو لتنمية قدرتنا على التعاطف بعضنا مع البعض الآخر ، أو لعرض الحقائق المألوفة والجديدة عن الإنسانية وعلاقتها بالعالم عرضاً من شأنه أن يعين الإنسان على مواجهة حياته فى هذه الدنيا ، فحينئذ يصبح الفن أيضاً فناً عظيماً ، وبعبارة أخرى يكتسب الفن الجيد صفة العظمة حينما يتحقق فيه - بالإضافة إلى الصفات التى لخصناها آنفاً - شىء من روح الإنسانية ، وحينما يحتل هذا الفن مكانه المنطقى الراسخ فى البنيان للحياة الإنسانية »[2]

ولا يوجد ما هو أفضل من هذا العرض العاطفى الموجز للشروط التى تضفى قيمة على التجربة .

وعلى الرغم من أهمية آراء هؤلاء المفكرين ، فقد انتشرت فى السنوات الثلاثين الأخيرة فى بعض الدوائر الفكرية المحترمة تلك النظرية القائلة بأن الفن قيمة فريدة

(١) لا شك أننا فى ميدان كعلم الميكانيكا مثلاً نستطيع أن نقدم قائمة هائلة من الأسماء ثم نقول « إنه ظهر بعد هؤلاء رجل مثل (أينشتين) يعارضهم جميعاً » . ولكن الوضع يختلف فى حالة الفن عنه فى حالة العلم . فالتقدم العلمى أمر يختلف عن التغير الذى يصيب « المودات » الشائعة فى الفن ، ولم تظهر لنا فى الفن حقائق جديدة أو افتراض جديد - ولم يقم أحد بتجربة على نمط تجربة (ميكلسون ومورلى) Michelson Morley أو لم يكشف أحد عن نواحٍ جديدة فى ميداننا بحيث ينبغى لنا أن نؤمن بالنظرية القائلة بأن للفن قيمة منفصلة عن القيم الأخرى . وعلى الرغم من أنه يروق لمؤرخى علم الجمال أن يعرضوا الحقائق كما لو كانت تمثل تقدماً من آراء ساذجة فجة إلى آراء أكثر نضجاً وتطويراً ، أو من الجهل إلى الحكمة ، ألا أنه لا يوجد فى الحقيقة ما يبرر اتباعهم هذا المنهج . لقد أدرك أرسطو - على الأقل - جميع الحقائق التى لها دخل بالموضوع إدراكاً لايقل وضوحاً عن إدراك الباحثين الذين أتوا من بعده ، كما أن تفسيراته لم تكن أقل كفاية من تفسيراتهم . إن علم الجمال لم يصل بعد إلى المرحلة التى يبدأ الباحثون عندها من حيث ينتهى سابقوهم .

(٢) الفقرة الأخيرة من مقال (بيتر) فى الأسلوب An Essay on Style

من نوعها أو أنه يمكن دراستها منفصلة عن غيرها من القيم ، وهى نظرية دعامتها إلى حد كبير التمييز بين الشكل والمضمون ، بين الموضوع وطريقة تناوله (وهذه مسائل سنعالجها فى مواضع أخرى من هذا الكتاب)[1] كما أنها ترتكز على الاعتقاد بوجود الفضائل الجوهرية المجردة المطلقة التى سبقت مناقشتها . والأسباب التى أدت إلى محاولة الفصل بين قيم الفن وغيرها من القيم - والتى نوهنا بها فيما سبق - هى من أنواع عديدة ، فقد ترجع هذه المحاولة إلى حد ما إلى تأثير (وسلر) و (بيتر) وإلى تأثير مريديهما الذين نشروا آراءهما وكانوا أكثر نفوذًا ، كما أنها ترجع - إلى حد ما أيضًا - إلى رد الفعل المتكتل الذى ظهر ضد (رسكين) Ruskin ، كما أننا نجد فيها أيضًا - على نحو غير متوقع - شيئًا من تأثير الفكر الجمالى الأوربى والألمانى بوجه خاص فى العقلية الإنجليزية ، بل إن الاعتقاد بأن التجربة الجمالية تجربة فريدة كاملة ويمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب أخذ يبرز منذ بداية التفكير العلمى فى الجماليات تقريبًا ، وفى معظم الأحيان لم يكن هذا الاعتقاد إلا نتيجة لتطبيق جزء من المنهج العلمى على ميدان الجماليات ، وهو المنهج الذى يقضى بقصر البحث على شىء واحد فقط فى المرة الواحدة كلما أمكن ذلك ، فمنذ وقت ليس بالطويل حينما سمع النقاد فى إنجلترا أن هناك شيئًا له علاقة بالفن والشعر - أى التجربة الفنية - يمكن دراسته وفحصه على حدة عن طريق الاستبطان ، كان من الطبيعى أن يقفزوا إلى هذه النتيجة ، وهى أن قيمة هذا الشىء أيضًا يمكن عزلها ووصفها بدون الإشارة إلى ما عداها ، وكانت النتائج التى وصل إليها البعض من الغرابة بحيث إنها لم تعمر طويلاً ، فقد افترضوا غالبًا وجود « هزة خاصة » تحدثها الأعمال الفنية ولا يحدثها سواها ، هزة تختلف عن غيرها من التجارب ولا علاقة لها بغيرها من التجارب ، وعلى حد قول البعض « ليس هذا أمرًا أغرب من غيره فى هذا الكون الغريب جدا »[2] ولكن غرابة الكون من نوع آخر أكثر طرافة ، فربما كان الكون شبيهًا بحانوت للتحف العجيبة ، إلا أنه لا يبدو مجرد فوضى فى أى جزء من أجزائه

(١) انظر الفصول ١٦، ١٨ ، ٣١

(٢) (كلايف بل) فى كتابه « الفن » Clive Bell, Art , p. 49

ولأجل غرضنا الحالى سنكتفى فقط بمناقشة هذا الرأى فى الصورة التى عرضه فيها أقدر المؤمنين به ، وهو ناقد يكاد يوفر لنا فى شرحه لهذا الرأى الرد على اعتراضنا ، يقول الدكتور (برادلى) :

« ما الذى تقوله لنا نظرية « الشعر لأجل الشعر » عن التجربة الشعرية ؟ إنها - على حد فهمى لها - تقول هذه الأشياء : أولاً : إن هذه التجربة هى غاية فى ذاتها وإنها جديرة بالعيش لذاتها وإن قيمتها ذاتية صرفة . ثانيًا : إن قيمتها الشعرية ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها . فقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضًا باعتباره وسيلة للثقافة والدين ؛ لأنه قد يعلمنا شيئًا أو قد يرقق من عواطفنا أو يدعو إلى قضية خيرة ، أو لأنه قد يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير ، وليس هذا مما يسىء إلى الشعر فى شىء وإنما هو العكس ، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الأسباب أيضًا ، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هى قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها أن تحدد القيمة الشعرية ، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها إلا من داخلها .. بل إن اعتبار الغايات البعيدة سواء كان ذلك عند الشاعر أثناء عملية الإبداع أو عند القارئ أثناء مروره بالتجربة إنما هو ينزع إلى التقليل من القيمة الشعرية ، وذلك لأن مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق إخراجه من ميدانه الخاص به ، فليست طبيعة الشعر فى كونه جزءًا أو صورة من العالم الحقيقى (بالمدلول الشائع لهذه العبارة) ، بل هى فى كونه عالمًا قائمًا بذاته كاملاً ومستقلاً »[١]

فى هذا العرض أربع نقط يبدو أنها جديرة بالدراسة الدقيقة ، أولاها : أن الأشياء التى يذكرها الدكتور (برادلى) باعتبارها قيمًا بعيدة ممكنة - أى الثقافة والدين والتعليم وترقيق العواطف والدعوة إلى القضايا الخيرة وشهرة الشاعر أو المال وراحة الضمير - إنما هى على مستويات مختلفة اختلافًا بينًا ، ومع ذلك فهو يقول عنها

(١) A.C. Bradley, Oxford Lectures on poetry, p. 5.

جميعًا إنها لا تستطيع مطلقًا أن تحدد القيمة الشعرية للتجربة الجمالية ، وإن القيمة الشعرية للتجربة أو عدمها لا يعتمدان على أى من هذه القيم البعيدة ، غير أنه من المؤكد أن بعض هذه القيم يختلف عن البعض الآخر فى علاقته بالتجربة الشعرية ، فالثقافة والدين والتعليم ببعض مدلولاته الخاصة وترقيق العواطف والدعوة إلى القضايا الخيرة قد تدخل - على نحو مباشر - فى أحكامنا على القيم الشعرية للتجارب ، وإلا أصبحت كلمة « شعرية » مجرد صوت لا يعنى شيئًا كما سيتضح لنا فيما بعد ، أما شهرة الشاعر ومكافأته أو رضا ضميره فمن الواضح أن هذه أمور خارجة عن الموضوع كليةً، هذه هى النقطة الأولى .

والنقطة الثانية : هى قول الدكتور (برادلى) إنه يجب أن نحكم على التجربة الخيالية من داخلها إنما هو قول مضلل ، فنحن - فى معظم الحالات - لا نحكم عليها من الداخل ؛ إذ إن حكمنا على قيمة التجربة ليس جزءًا من التجربة ذاتها ، حقا إنه توجد حالات نادرة يكون حكمنا على التجربة فيها جزءًا من التجربة عينها ، ولكن هذه مجرد حالات شاذة ، أما القاعدة فهى أنه يتحتم علينا أن نخرج أنفسنا من التجربة حتى نستطيع أن نصدر حكمنا عليها ، فنحكم عليها من الذاكرة أو مما تبقى فى نفوسنا من تأثراتنا بها ، تلك التأثرات التى نجد فيها دليلاً على قيمة التجربة ، وإذا كان المقصود من حكمنا على التجربة من داخلها هو فقط أننا نحكم عليها أثناء وجود هذه التأثيرات الباقية فى نفوسنا ففى هذه الحال لا خلاف بيننا ، غير أننا فى حكمنا عليها على هذا النحو لا نستطيع مطلقًا أن نتجاهل « مكانها فى البنيان الأعظم للحياة الإنسانية » ، بل إن ما فى التجربة من قيمة إنما يعتمد على مكانها بالنسبة لهذا البنيان ، كما أننا لا يمكننا أن نحكم على هذه القيمة دون أن نأخذ فى اعتبارنا هذا « المكان » بالإضافة إلى عدد لا يحصى من القيم البعيدة الأخرى ، وليست المسألة هى أننا سنسىء تقويم التجربة إن أهملنا هذه الأمور ، وإنما هى أن تقويمنا للتجربة ذاته ليس إلا اعتبارنا لهذه الأمور جميعًا وللطريقة التى تتماسك بها معًا

أما النقطة الثالثة فتنشأ من الافتراض الثالث للدكتور (برادلى) وهو أن اعتبار الغايات البعيدة - سواء كان ذلك عند الشاعر أثناء عملية الإبداع أو عند القارئ أثناء مروره بالتجربة - إنما هو ينزع إلى التقليل من قيمة التجربة ، فالمسألة فى نظرنا تعتمد على طبيعة الغايات البعيدة من جهة وعلى نوع الشعر من جهة أخرى ، إذ لن يمكننا أن ننكر أن تدخل بعض الغايات البعيدة فى بعض أنواع الشعر قد يؤدى - بل غالبًا ما يؤدى - إلى تقليل قيمته ، ولكن من الواضح أن هناك أنواعًا أخرى من الشعر تعتمد قيمتها الشعرية بلا شك اعتمادًا مباشرًا على الغايات البعيدة التى تعنى بها، انظر مثلاً إلى المزامير وإلى سفر (أشعياء) والعهد الجديد و(دانتى) أو «رحلة الحاج » The Pilgrim's Progress أو (رابليه) Rabelais أو أى هجاء إنسانى حقا ، وإلى (سويفت) و(فولتير) و(بيرون) ، إنه ما من شك فى أن اعتبار الغايات البعيدة فى جميع هذه الحالات كان عاملاً جوهريًا فى عملية الإبداع ، وبالمثل نقول إنه ما من شك فى أنه لابد لقارئ هذا الشعر أيضًا من اعتبار هذه الغايات البعيدة .

إن الدكتور (برادلى) يعرض هذا الافتراض الثالث بشىء من التحفظ ، فهو يقول إن اعتبار القيم البعيدة ينزع إلى تقليل القيمة الشعرية ، وهذا فى الواقع تحفظ مهم ، ولكن الأفضل أن نميز بين نوعين من الشعر ، نوع تنطبق عليه نظريته هذه ونوع آخر لا تنطبق عليه ، ونستطيع أن نتذكر - كأمثلة للحالات التى تنطبق عليها نظريته - قصيدتى The Ancient Mariner « الملاح العتيق » (لكولردج) و « عين هارتليب » The Heartleap Well (لورد زورث) ، ففى هاتين القصيدتين نجد أن التجربة من نوع لا تدخل فيه الغايات البعيدة بدرجة ملحوظة من الأهمية ، ولذلك فحينما يدخل الشاعران اعتبارات خلقية فى تجربتيهما نحس بأنه لاشك قد تدخلت هنا عوامل دخيلة ما كان لها أن تتدخل ، وكما لاحظت (مسز مينيل) Mrs. Meynell بشىء من الدُعابة « إن قصيدة الملاح العتيق تجرح مشاعرنا عن قصد ، فهى تنكر الوظيفة الطبيعية للمشاهدة حينما تبتدع مبررات لحماية حياة الطائر الوحشى ولعقاب من يقتله ، ويقصد (كولردج) أن يعطينا درسًا خلقيًا حينما يقول لنا إن مائتى بحار قضوا نحبهم ظمأ : لأنهم آمنوا بهذه الخرافة التى قد نغفرها لهم لجهلهم : وهى أن بطريقًا هو الذى جلب الضباب فوافقوا على قتله ، بينما هم لم يفعلوا أكثر مما يفعل جميع

الناس كل يوم حينما يوافقون ضمنًا على قتل الطيور والحيوانات البريئة » ، غير أن هذا الانتقاد الموجه إلى (كولردج) لا يصبح معقولاً إلا حينما نجعل هذه الغاية البعيدة - أى هذا الدرس عن القسوة على الحيوان - جزءًا حيويًا من القصيدة ، وفى اعتقادنا أن (مسز مينيل) تبالغ فى أهمية هذا المغزى الخلقى للقصيدة ، ولربما كان (كولردج) ذاته يفكر فى احتمال تفسير النقاد قصيدته على هذا النحو حينما قال بعد كتابته لها بزمن طويل إن قصيدته هذه لا تحتوى على مغزى خلقى كافٍ ، بيد أن القصيدة فى صورتها الراهنة إنما هى من النوع الذى لا تدخل فيه الغايات البعيدة ، وإن نحن اعتبرنا هذا العنصر الدخيل - أى هذا الدرس - فى حكمنا على القصيدة فإننا سنسىء فهم القصيدة عن عمد كما فعلت (مسز مينيل) ، وينطبق الشىء نفسه على قصيدة (عين هارتليب) ، وهكذا لو كان قصد الدكتور (برادلى) أن يؤكد لنا هذه النقطة فحسب لما اختلفنا معه فى شىء ، ولكنه غاب عن ذهنه - ومن العدالة أن نذكر أنه غاب عن أذهان الغالبية الساحقة من النقاد - أن الشعر ليس كله من نوع واحد ، وأن الأنواع المختلفة من الشعر يجب الحكم عليها حسب مبادئ مختلفة ، فهناك نوع من الشعر تدخل فى حكمنا عليه الغايات البعيدة بشكل جوهرى مباشر ، نوع يستمد بعض قيمته من قيمة الغايات التى يرتبط بها ، وهناك أنواع أخرى لا تدخل فيها الغايات البعيدة بأية درجة ، وهناك أيضًا أنواع أخرى قد يقلل من قيمتها تدخل غايات تافهة القيمة نسبيا ، وهكذا لقد أدى الوهم الشائع بأن هناك نوعًا واحدًا من الشعر بالدكتور (برادلى) إلى أن يقول كلامًا عن التجربة الشعرية لا تبرره حقائق هذه التجربة .

ولعل النقطة الرابعة ذات أهمية أعم من هذه النقط الثلاث ؛ إنها فى الواقع موضع الخلاف الحقيقى بين نظريتنا والنظرية التى يشاء أن يؤمن بها الدكتور (برادلى) والغالبية العظمى من النقاد المحدثين ، وهذه النقطة هى التى عبر عنها فى آخر جملة من كلامه الذى اقتبسناه هنا ، فهو يقول : « ليست طبيعة الشعر فى كونه جزءًا أو صورة من العالم الحقيقى (بالمدلول الشائع لهذه العبارة) ، وإنما هى فى كونه عالمًا قائمًا بذاته كاملاً ومستقلاً . ولكى تمتلك الشعر تمامًا يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعى قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك فى العالم الحقيقى الآخر

من معتقدات وغايات وظروف خاصة » ، فهذه النظرية تؤكد الفصل بين الشعر وبين ما يمكن تسميته الحياة مميزين فى ذلك بينها وبين الشعر ، وتجعل الفصل بينهما تامًا ، وإن كان الدكتور (برادلى) يسمح بوجود علاقة خفية بينهما ، ولكننا نقول إن هذه العلاقة الخفية هى أهم ما فى الموضوع ، فكل ما تحتويه التجربة الشعرية إنما جاء عن طريق هذه العلاقة ، وليس لعالم الشعر بأى معنى من المعانى وجود يختلف عن بقية العالم ، لا وليست له قوانين خاصة أو صفات مختلفة عن صفات العالم ، بل إن التجارب التى يتألف منها هى من نفس التجارب التى نحصل عليها بطرق أخرى غير الشعر ، ولكن كل قصيدة عبارة عن قطعة من التجربة ، محددة تحديدًا كاملاً ينهار بناؤها حين تدخلها عوامل دخيلة ، وتختلف تجربة القصيدة عن التجارب العادية مثل تجربة وجودنا فى الطريق أو تجربة رؤية تل من التلال فى كونها منظمة نظامًا أدق وأكثر تعقيدًا ولذلك فهى تجربة هشة ، وفضلاً عن ذلك فهى تجربة يمكن توصيلها ، تجربة من الممكن أن تعانيها أذهان مختلفة بقدر طفيف من التغيير ، وإمكان توصيلها هذا شرط من شروط تركيبها إنها تختلف عن غيرها من التجارب ذات القيمة المماثلة فى كونها قابلة للتوصيل ، ولهذه الأسباب يجب علينا حينما نعانيها أو نحاول أن نعانيها أن نحول بينها وبين ما قد يشوبها من العناصر الدخيلة ، أى بينها وبين ما قد ينبع من الفروق الشخصية الصرفة ، فيجب علينا ألا ندع هذه العوامل تزعج القصيدة وإلا فشلنا فى قراءتها ووجدنا أنفسنا نعانى تجربة أخرى بدلاً منها ولهذه الاعتبارات إنما نفصل فى تجربتنا بين القصيدة وبين ما هو غير القصيدة ونضع حدًا بينهما ، إلا أن هذا الفصل ليس فصلاً بين أشياء مختلفة وإنما هو فصل بين نظامين مختلفين من النشاط نفسه ، وليست الهوة بينهما أكبر من تلك التى تفصل الدوافع التى تحرك القلم عن الدوافع التى تحرك الغليون فى حالة الرجل الذى يكتب ويدخن فى نفس الوقت ، فليس فصل التجربة الشعرية إذن إلا مجرد تحريرها من العناصر والمؤثرات الدخيلة ، وإن مصدر الأسطورة التى تقول إن الشعر يغير من كيان التجربة أو يضفى عليها صفات شعرية فريدة والأسطورة الأخرى التى تقول بوجود موقف « تأملى » أو « جمالى » هو - إلى حدٍ ما - الحديث عن « الشعر » وما هو « شعرى » بدلاً من التفكير فى التجارب المحسوسة المعينة التى هى القصائد ذاتها .

ويتضمن فصل التجربة الشعرية عن مكانها فى الحياة وعن قيمها البعيدة اعوجاجًا أكيدًا فى التفكير وضيقًا فى الأفق وقصورًا لدى أولئك الذين يدعون لهذا المبدأ بإيمان وصدق ، حقا لن يستطيع أحد أن يتهم مؤلف كتاب « تراجيديات شكسبير » بهذه العيوب ، فالدكتور (برادلى) مثل لهؤلاء النقاد الكثيرين الذين يناقض نقدهم العملى مبادئهم النظرية ، غير أننا لو أمنا حقا بهذه الفكرة لوجدنا أنفسنا نحاول تجزئة القارئ الذى يمر بالتجربة إلى مجموعة من الأقسام أو الملكات المتميزة التى يعوزها الوجود الحقيقى ، وجلى أنه من المستحيل أن نجزىء القارئ الواحد إلى هذا العدد من الرجال فنقول إن فيه الرجل الجمالى والرجل الخلقى والرجل العملى والرجل السياسى والرجل الفكرى وما شاكل ذلك ، فليس هذا بالأمر الممكن ، إذ أن جميع العناصر تدخل بالضرورة فى كل تجربة من التجارب الصادقة ، وحتى لو افترضنا أنه فى مقدورنا أن نقوم بهذه التجربة - كما يزعم الكثير من النقاد - فلن يكون لذلك إلا نتائج وخيمة على كلية الحكم النقدى ، فلن نستطيع مثلاً أن نقرأ (شيلى) القراءة المرضية إن آمنا بأن كل آرائه من قبيل الأوهام ، ولن نستطيع أن نقرأ قصيدته « بروميثيوس طليقًا » Prometheus Unbound إن كنا نعتقد بأن « إمكان بلوغ الإنسان الكمال مثل أعلى غير مرغوب فيه » أو « أن الإعدام من أبدع الأشياء » ، كذلك يلوح لنا أن القول بأن هناك موقفًا جماليا أو شعريا صرفًا يمكن أخذه إزاء « خطبة الجبل » مثلاً ، موقفًا لا يسمح بدخول أى اعتبارات مثل غاية القصيدة أو مرماها البعيد ، إنما يدل على هروب وجبن عقلى صرف نجدهما فيمن لا يقوى على مجابهة ما هو جوهرى فى الأدب . ففى كل قراءة مرضية لأنواع الأدب الكبرى يتحتم علينا أن ندخل فى اعتبارنا كل شىء ما عدا تلك العناصر الفردية البحتة والتى تتعلق بشخص القارئ وحده ، بل إننا نطلب من القارئ ألا يدع أى شىء يحجب ناظريه وألا يغفل شيئًا له علاقة بالموضوع ، وألا يمنع أى جزء من نفسه من المشاركة فى الاستجابة ، أما إذا حاول القارئ أن يأخذ ذلك الموقف العجيب الذى يهمل كل شىء ما عدا تلك العناصر التى تدعى جمالية افتراضًا ، فإنه حينئذ يضع نفسه بجوار شخصية (أوزموند) الذى يعيش فى برجه فى رواية (هنرى جيمز) Henry James وبجوار أولئك الملوك والكهنة الذين يقطنون أبراجهم العالية وكنائسهم الشامخة والذين نجدهم عند الشاعر (وليم بليك) William Blake .

الفصل الحادى عشر

تخطيط لنظرية سيكولوچية

قال مسيو (چول رومان)[1] Jules Romains حديثًا ، إن كل ما أمكن لعلم النفس أن يفعله حتى الآن هو أنه عبر بلغة غامضة معقدة عما نعرفه جميعًا معرفة مباشرة واضحة وبدون معونته ، وهذا قول يصعب للأسف إنكار ما فيه من صدق ، فليس من المتوقع أن تدهشنا أية ملاحظة صادقة عن الطبيعة البشرية يقولها لنا عالم النفس ، ولكننا على الرغم من ذلك نستطيع أن نقول إن علم النفس قد ألقى ضوءًا جديدًا على بعض النقط ؛ فقد بين لنا مدى ما فى الصورة أو الشكل الذى تخيله الذوق العام للذهن من أخطاء ومتناقضات ، كما أن علماء النفس قد لاحظوا من العلاقات بين جزئيات السلوك البشرى ما غفل عنه الذوق العام ، وأهم من ذلك كله هو أنه قد بدأت تتكون لدينا الآن - بفضل علم النفس - فكرة عامة عن طبيعة الذهن ، وإذا كان عصر النسبية المقبل سيليه عصر علم الأحياء كما يفترض (هولدين)[2] Haldane فإن العصر التالى لهما سيسبقه إدراك عدد كبير من الناس لطبيعة عقولهم ، ولا شك أن إدراكهم هذا سيغير الكثير من سلوكهم ودوافعهم ، وعلى الرغم من أننا ما زلنا الآن بعيدين جدا عن هذا العصر إلا أنه قد تجمع لدينا من المعلومات ما يكفى لمحاولة تحليل الأحداث الذهنية التى تتكون منها عملية قراءة قصيدة من القصائد ، ومثل هذا

(١) Eyless Sight , P. 22

(٢) Daedalus, or Science and the Future by J. B. Haldane

التحليل إنما هو ضرورة أولية للنقد ، ولم تكن وسائل التمييز السيكولوجى التى استعان بها الناقد حتى الآن بالعدد الكافى ، كما أن استخدامه لها لم يكن فى معظم الأحيان استخدامًا منهجيًا دقيقًا واضحًا كما ينبغى ولذلك فلم يؤت حدسه بالثمرة كلها .

والنظرية التى سنعرضها الآن خارجة عما هو مألوف ومتفق عليه فى كثير من النقط ، وهذا بلا شك عيب فى تخطيط سريع كهذا ، غير أن جميع الكتابات التى تعرض لنا السيكولوجيا لا تخلو من الصعوبة ، وذلك مهما كانت مفصلة وقائمة على أساس من الآراء المقبولة لدى الجميع ، ولذلك فإن خطر سوء الفهم فى عرضنا هذا يعادله فى نظرنا - بل يربو عليه - ما يتضمنه الرأى الجديد من مزايا ، والذى يخالف الآراء المقبولة فى نظريتنا هو الفكرة العامة التى تقوم عليها ، ولا سيما اهتمامنا بتفسير المعرفة فى حدود علة أفكارنا فقط ، أما التفاصيل التى تتعلق بالتجربة الشعرية ، وتفسير الصورة والعاطفة واللذة والشروع فى الفعل وما إلى ذلك فيمكن اعتبارها جميعًا من الآراء المقبولة ، وإن كنا لا نعلم أن أحدًا سبقنا إلى عرضها وتحليلها على هذا النحو الواضح .

ولكى نحقق غرضنا المباشر فنفهم القيم فهمًا أكثر وضوحًا ولكى نتجنب أخطاء لا ضرورة لها فى النقد ينبغى لنا أن نتحرر من مجموعة الأفكار التى حاولت كل من السيكولوجيا الأكاديمية والسيكولوجيا الشائعة أن تصف عن طريقها العقل البشرى ، إننا نميل بطبعنا إلى أن نتصور العقل على أنه كائن من نوع روحى غريب ، على قدر من الاستمرار بالرغم من تغيره ، له صفات ثلاث ألا وهى قدرته على المعرفة أو الإدراك وعلى النزوع وعلى الوجدان ، ونعتبر أن هذه العلاقات الثلاث التى عن طريقها يعى العقل الأشياء أو يتعامل معها إنما هى علاقات أساسية لايمكن تحليلها إلى ما هو أبسط منها ، ولكن هذا الكائن لا تلبث أن تصيبه صدمة كبرى حينما تضطرنا دراستنا الدقيقة للحقائق إلى أن نفترض أنه يقوم بهذه العمليات الثلاث على نحو لاشعورى تمامًا مثلما يقوم بها على نحو شعورى ، ولما كان من البين أن العقل اللا شعورى هو - على الرغم من فائدته - مجرد افتراض أو مخلوق خيالى ، لذلك

رأينا أن نستعيض عن العقل اللا شعورى ببديل عنه لا يمكن الاعتراض عليه على هذا النحو ، فبدلاً من أن نتحدث عن العقل اللاشعورى نستطيع أن نتحدث عن أحداث فى الجهاز العصبى ، ولن نذهب بعيداً حينما ندرك أيضًا أن العقل الشعورى هو بدوره مجرد مخلوق خيالى وإن كان الكثيرون سيجدون صعوبة فى أخذ هذه الخطوة ، صعوبة يرجع بعضها إلى العادة وسيزول حينما يدرك هؤلاء أن الكثير من الأشياء الخيالية التى كانوا يؤمنون بصدقها يمكن إعادة صياغتها فى لغة أخرى أكثر صدقًا ، أما معظم هذه الصعوبة فمصدره اعتبارات عاطفية غير فكرية وبالذات اعتبارات دينية فى أصلها[1] ، فمصدر الصعوبة هو إما الرغبة أو الخوف أو النشوة كيفما تكون الحال ، وبعبارة أخرى مصدرها العاطفة المتنكرة فى زى الفكر ، وهذه الصعوبة العاطفية إزالتها أمر أشق من إزالة صعوبة العادة .

لقد اتضح منذ زمن طويل أن العقل ليس إلا الجهاز العصبى أو على الأصح أنه جزء من نشاط الجهاز العصبى ، إلا أن وجود عدد كبير من علماء النفس الذين لهم تكوين فلسفى سابق كان من شأنه تأجيل قبول هذه الحقيقة بهذا الشكل الغريب ، ولكن الأدلة القاطعة التى تؤكدها أخذةٌ فى الزيادة الهائلة نتيجة لذلك التقدم الذى أحرزه علم الأعصاب ، والذى ربما كان الثمرة الطيبة الوحيدة للحرب[2] . حقيقةٌ إن مقدار ما نعرفه الآن عن الجهاز العصبى لايمكننا من أن نتبين بوضوح دقائق هذا الجهاز ، ولذلك فيجب أن نعترف بصراحة أن مقدار التخمين والافتراض فى نظريتنا هذه لا يقل كثيراً عما يوجد فى تلك النظرية الأخرى التى تفسر العقل فى حدود الأحداث الروحية ، ولكنه قد أصبح واضحًا الآن أن نظريتنا - وليست النظرية الروحية - هى التى من المرجح أن تعضدها الأبحاث المستقبلية وذلك إلى حد بعيد نتيجة لجهود السلوكيين ورجال التحليل النفسانى الذين لابد لنا أن نصلح ما تتضمنه افتراضاتهم ونتائجهم من أخطاء بالوسائل التى بينتها لنا البحوث التجريبية والنظرية لمدرسة الجشطالت .

(١) قارن فصل ٣٤ حيث ندرس الطرق التى تتدخل بها العوامل العاطفية فى التفكير

(٢) قارن .Piéron, Thought, and the Brain, Ch. I

ويجب علينا ألا نصف بالمادية تلك النظرية التى تقول بأن الإنسان ليس إلا جسدًا أو بالذات جهازًا عصبيًا أو - إذا أردنا درجة أكبر من التخصيص - الجزء الأسمى أو المركزى من الجهاز العصبى والذى يقوم بعملية التنسيق ، النظرية التى تقول بأن العقل هو نظام من الدوافع ، فنحن لن نكون أقل صدقًا إن وصفنا هذه النظرية بالمثالية ، وذلك لأنه ليس لأى من اللفظين « المادية » و « المثالية » فى هذا المجال معنى علمى أو مدلول رمزى دقيق ، فكلاهما فى أساسه تعبير عاطفى نستخدمه لكى نثير أو نعضد به مواقف عاطفية معينة ، وهو لا يقرر شيئًا ، شأنه فى ذلك شأن سائر التعبيرات التى تستخدم فى محاولة عقيمة لوصف ماهية الأشياء بدلاً من وصف كيفية سلوكها ، (ونقول محاولة عقيمة لأن السؤال الذى تسعى إلى الإجابة عنه لا معنى له) ، وجميع هذه التعبيرات يختلف مدلولها عند الأفراد المختلفين ، إذ يستخدمها البعض كشعار لأنفسهم بينما يستخدمها البعض الآخر كسلاح يهاجمون به الغير ، فهى لدى البعض ليست إلا أداة عاطفية أو شعارًا يجمعون حوله مواقف ومآرب وقيمًا معينة ، ولدى البعض الآخر ليست إلا سلاحًا للهجوم يستخدمونه بأمل إحراج الذين هم فى نظرهم يعارضون هذه المواقف والمآرب والقيم ، واعتقاد الماديين والمثاليين بأنهم يؤمنون بنظريات متعارضة ليس إلا أحد الأمثلة التى تدل على الخلط الشائع بين القضية العلمية والنداء العاطفى ، هذا الخلط الذى سنهتم به كثيرًا فى الفصول القادمة . وإن نحن توخينا الدقة وجدنا أن مشكلة التعارض بين العقل والجسد ليست فى الحقيقة مشكلة على الإطلاق ، وإنما هى خطأ وخلط مصدرهما الفشل فى حل مشكلة أخرى حقيقية ، ألا وهى مشكلة التمييز بين الأحيان التى تقرر فيها قضية ما والأحيان الأخرى التى لا نحاول فيها إلا مجرد إثارة موقف من المواقف ، والمشكلة هنا أبسط بكثير منها فى حالات كثيرة أخرى لأن كلا الطرفين المتنازعين يضع القضية فى صيغة مستحيلة[1] ، إلا إن كلاً منهما يدخل بعض التعقيد عليها وذلك لأنه يسىء فهم المواقف التى يهتم الآخر بالمحافظة عليها ، فلو أننا أدركنا أن الأحداث الذهنية هى ذاتها أحداث عصبية معينة فإن المواقف التى ستنشأ إزاء

(١) ليس الكثير من الأقوال التى يبدو فى ظاهرها أنها أسئلة ، والتى تبدأ باللفظين «ماذا ؟» و«لماذا ؟» بالأسئلة على الإطلاق ، وإنما هى رجاء يُقصد منه الإشباع العاطفى .

هذه الأحداث والمواقف التى يصح أن يأخذها المثاليون أو الماديون لن تتغير كثيراً كما هم يظنون ، فنحن حينما نصف شيئًا بأنه عقلى أو روحى مفرقين بينه وبين ما هو مادى لا نفعل أكثر من أن نبين أن هناك فرقًا بين هذين النوعين : المادى والروحى ، وما يمكن تمييزه هو فروق بين حدث ذهنى مثل ألم الأسنان وحدث غير ذهنى مثل ضوء الشمس لا يختفى حينما ندرك أن الحدث الذهنى هو ذاته الحدث العصبى ، ولن يفقد الحدث أيًا من خصائصه الملحوظة حينما نعتبره حدثًا عصبيًا ، وإنما كل ما يحدث هو أننا حينما نتصور الأمور بهذا الشكل نتخلص من بعض صفات مفترضة مبهمة ولا يمكن تقريرها فى صورة قضية ، فالحدث سيظل شيئًا مختلفًا عن كل حدث آخر غير عقلى ، وسيظل فريداً من نوعه كما كان من قبل ، وستظل له ميزاته باعتباره أهم الأحداث وأشدها طرافة ، كما أن علاقتنا بعضنا بالبعض الآخر وبالعالم ستظل فى جوهرها كما كانت عليه قبل إدراكنا لهذه الحقيقة ، والنشوة الحادة التى يحس بها المتصوف مثلها مثل المواقف العاطفية التى يأخذها المهندس إزاء آلة ناجحة، ستظل لنا نفس العلاقة بسائر الأفعال الإنسانية ، عظيمها وحقيرها ، وهكذا يتبين لنا أنه باستثناء الدين لا يلزم أن يؤدى القول بأن العقل هو ذاته مجرد جزء من نشاط الجهاز العصبى إلى تغيير خطير فى موقف أى فرد إزاء العالم أو الغير أو إزاء ذاته ، إلا أن المواقف السائدة تتضمن من عناصر الدين أكثر بكثير مما يظنه الشاكون التقليديون .

إن الجهاز العصبى هو الوسيلة التى تنتج بواسطتها المنبهات - سواء كان مصدر هذه المنبهات البيئة أو داخل الجسم - السلوك الملائم ، فجميع الأحداث الذهنية تتم من خلال عمليات من التوفيق أو التكيف بدايتها المنبهات ونهايتها الاستجابات . وهكذا فكل حدث ذهنى له مصدره فى منبه ما وله طابعه ونتائجه فى الفعل أو التكيف للفعل ، أما عن طابع الحدث الذهنى فنستطيع أن ندركه عن طريق الاستبطان أحيانًا ، وفى تلك الحالات التى نحس فيها به يكون إحساسنا به هو ما نسميه الشعور أو الوعى . ولكننا فى حالات عديدة لا نحس بشىء على الإطلاق ، وفى هذه الحالات يكون الحدث الذهنى لا شعوريا ، ولا يزال السبب الذى يجعل بعض الأحداث الذهنية شعوريا دون البعض الآخر سرا من الأسرار حتى الآن ، ولم يتمكن أحد من الربط بين الأفكار المختلفة المتناثرة التى قد نجدها فى

علم الأعصاب بحيث يؤلف منها نظرية تفسر لنا هذه الظاهرة ، ولا شك أن الأحداث الذهنية الشعورية تختلف عن الأحداث اللاشعورية فى بعض النواحى المهمة ؛ وإن لم يكن فى مقدور أحد الآن أن يتكهن بطبيعة نواحى الاختلاف هذه ، ولكن الأحداث الشعورية لابد أنها من جهة أخرى تشبه الأحداث اللاشعورية فى نواحٍ عدة ، وهذه النواحى التى يمكن فحصها أكثر من غيرها الآن .

إن العملية التى قد يتم من خلالها الحدث الذهنى ، تلك العملية التى تبدأ فيما يظهر بالمنبه وتنتهى بالفعل ، هى التى أطلقنا عليها اسم « دافع » . وطبيعى أنه لا يحدث أبداً وجود دافع منفرد فى تجاربنا الحقيقية ، فحتى أشد الأفعال المنعكسة الإنسانية بساطة ليست إلا مجموعة بالغة التعقيد من الدوافع التى يعتمد بعضها البعض الآخر ، ولا يمكن حصر عدد الدوافع المترابطة التى تحدث فى الوقت نفسه فى أى سلوك إنسانى حقيقى ، إن الدافع البسيط هو فى الواقع مجرد حد ، ولا تعنى السيكولوجيا إلا بالدوافع المركبة وحدها . حقا إنه من المفيد غالباً أن نتحدث عن الدوافع كما لو كنا نقصد الدوافع البسيطة ، ومثال ذلك حديثنا عن دافع الجوع أو دافع الضحك ، إلا إنه يجب علينا ألا ننسى أبداً ما فى تجاربنا جميعاً من تعقيد .

وإذا جعلنا المنبه نقطة البداية فى بحثنا فإن ذلك يؤدى بنا إلى الخطأ فى بعض النواحى ، فالمنبهات الممكنة التى يمكن أن نستقبلها فى أية لحظة من اللحظات لا يؤثر منها فينا فعلاً سوى عدد ضئيل نسبيا ، والذى يحدد المنبهات التى نستقبلها والدوافع التى تنشأ عنها هو ما يكون نشيطًا من اهتماماتنا ، وبعبارة أخرى إن الذى يحدد ذلك هو مجموعة مناشطنا العامة، وهذا يعتمد - إلى حد بعيد - على حالة إشباعنا أو قلقنا وحالة حاجات أجسادنا الملحة المتكررة ، فنحن نستجيب إزاء منبه رائحة الطهى حينما نكون جائعين على نحو يختلف عن طريقة استجابتنا وبطوننا ملأى بالطعام ، كذلك أن التغير الطفيف فى الريح الذى لا يلاحظه ركاب السفينة إنما يجعل القبطان يعدل من وضع الشراع ، وفى هذا المجال لا تقل الحاجات الاجتماعية أهمية عن الحاجات الفردية فى معظم الحالات ، وهكذا نجد أن بعض الناس الذين يجولون فى معرض للصور مع أصدقاء يحاولون أن يظهروا أمامهم بمظهر العارفين يستقبلون فعلاً من الصور منبهات أكثر مما كانوا يستقبلونه لو وجدوا فى المعرض بمفردهم .

وهكذا يجب علينا ألا نتصور المنبه على أنه عامل دخيل يفرض نفسه علينا ويتوغل بطريقة ملتوية فى كياننا ، كما تتوغل الديدان فى قطعة من الجبن ، ثم يخرج منها فى نهاية الأمر آخذاً صورة فعل من الأفعال ، فنحن لا نستقبل إلا تلك المنبهات التى يحتاج إليها جهازنا على نحو ما ، كما أن الشكل الذى تأخذه استجابتنا للمنبه لا يعتمد على طبيعة المنبه بقدر ما يعتمد على « ما يحتاج » إليه « جهازنا » ، أى على حالة التوازن بين أوجه نشاطنا المختلفة .

هناك إذن مصدران للتجربة تتفاوت أهميتهما حسب اختلاف الحالات ، فحينما نفكر فى أشياء معينة محدودة ، أى حينما نشير إلى هذه الأشياء ، لا يكون سلوكنا ملائماً (أى لا تكون أفكارنا صادقة) إلا إذا حددته طبيعة المنبهات الحاضرة والماضية التى استقبلناها من هذه الأشياء والأشياء الأخرى المماثلة ، أما حينما نكون بصدد إشباع حاجاتنا وإرضاء رغباتنا فإنه تكفينا رابطة أقل وثوقاً بين المنبه والاستجابة ، فالطفل يصرخ فى بداية الأمر على منوال واحد مهما كان سبب انزعاجه ؛ ولا يختلف الرجل الراشد فى الواقع عن الطفل فى ذلك ، فقد يجد فى أى شىء مناسبة كافية للتروض أو للشجار أو للوقوع فى الحب أو شرب الخمر ، وهذا الاستقلال الجزئى للسلوك عن المنبه يفسر لنا هذه الظاهرة المؤسفة ، ألا وهى اختلاف أفكارنا وآرائنا ومعتقداتنا اختلافاً كبيراً نتيجة لما يطرأ على أمزجتنا من تغير ، ويبين لنا هذا الاختلاف أن الرأى أو المعتقد أو الفكرة ليست نتاجاً فكرياً خالصاً (أى إنها ليست وليدة عملية التفكير بالمعنى الضيق للكلمة) لاستجابة تحددها المنبهات الحاضرة والماضية ، وإنماهى موقف نأخذه لكى نشبع رغبة من الرغبات سواء أكانت هذه الرغبة مؤقتة أم دائمة . إن التفكير بمعناه الضيق لا يختلف إلا حيثما تتغير الشواهد ، أما المواقف والوجدانات فإنها تتغير لأسباب شتى .

والقسمة الثلاثية للحدث الذهنى الشعور أو اللاشعورى إلى علة وطابع ونتائج توازى تقريباً القسمة المألوفة فى علم النفس التقليدى إلى التفكير (أو الإدراك) والوجدان والإرادة (أو النزوع) ، فإدراك الشىء أو معرفته هو التأثر به ، والرغبة فى الشىء أو البحث عنه أو إرادته هى النزوع إليه ، وبين الإدراك والرغبة تقع

العوامل الشعورية التى تصاحب عملية الحدث الذهنى ، هذا إن وجدت على الإطلاق ، وهذه العـوامل - أى الطابع الشـعـورى للحـدث الذهـنى - تشـمل الأحـسـاسـيس والوجدانات معًا (قارن فصل ١٦) .

وليست الموازاة كاملة بين هذه القسمة الثلاثية والقسمة التقليدية ، فكثير مما يعتبرعادةً ضمن الإدراك تقضى نظريتنا السيكولوجية هذه باعتباره ضمن الإرادة[١] ، فالتوقع الذى يوصف عادةً بأنه موقف إدراكى يصبح حسب نظريتنا ضربًا معينًا من الفعل أو الذات استعدادًا لاستقبال أنواع خاصة من المنبهات دون غيرها ، ولا تقل عن ذلك الحالات الذى يظهر فيها العكس ، فالجوع الذى هو حسب النظرية العادية يعتبر مثلاً للرغبة يصبح حسب نظريتنا ضربًا من المعرفة ؛ فالجوع الحقيقى يجعلنا ندرك إدراكًا غامضًا غياب الطعام ، والجوع المتعود عليه يجعلنا ندرك مرحلة معينة من مراحل الدورة المعوية ، وتوضح لنا هذه الأمثلة ما سبق إدراكه من قبل، وهو أن القسمة التقليدية للأحداث الذهنية إلى إدراك ووجدان ونزوع ليست بالقسمة الدقيقة التى تفصل هذه العمليات إحداها عن الأخرى فصلاً تاما ، فكل حدث ذهنى تتحقق فيه هذه الخصائص الثلاث بدرجات متفاوتة ، وهكذا فالتوقع - أى التهيؤ لبعض المنبهات بالذات - قد يفسح الطريق لهذه المنبهات ويجعل استقبالها يتفاوت فى التمييز من حين إلى آخر ، كذلك من لوازم الجوع عادةً أنه يصاحبه البحث عن الطعام .

ومن مزايا تقسيمنا الحدث الذهنى إلى هذه العناصر الجوهرية الثلاثة - أى إلى علة وطابع ونتائج بدلاً من قسمته إلى الإدراك والوجدان والنزوع - أنه يخلصنا من هذه المطلقات الثلاثة غير المفهومة ويستعيض عنها بهذه النواحى الثلاث التى تشترك فيها الأحداث جميعًا ، لا الأحداث الذهنية وحدها ، طبعًا يجب علينا أن ندخل بعض التحفظات فى قولنا هذا ، فكما ذكرنا آنفًا ليست المنبهات هى العلة الوحيدة للأحداث الذهنية ، حقا إن الجهاز العصبى يتخصص فى استقبال الانطباعات عن طريق

(١) ليس استعمال كلمة « إرادة » هنا بالاستعمال الدقيق ، وكنا نفضل أن نستعمل بدلاً منها كلمة «نزوع» لو لم يكن من المحتمل أنها تزيد من الصعوبة التى سيجدها من لا دراية له بالمصطلحات السيكولوجية فى هذا الفصل ، وعلى أية حال فالشىء المهم هنا هو أن نتصور الإرادة (أى الرغبة فى الشىء والسعى إليه ومحاولة الحصول عليه) على أنها عملية لا شعورية بقدر ما هى شعورية .

الحواس ، إلا إن عوامل أخرى لا حصر لها تساعد أيضًا على تحديد حالة الجهاز العصبى فى أية لحظة من اللحظات ، ومن الأمثلة المميزة لهذه العوامل حالة الدم ووضع الرأس مثلاً ، ولذلك فنحن لا يمكننا أن نعرف سوى ذلك الجزء فقط من علة الحدث الذهنى والذى يتم من خلال الدوافع الحسية الآتية من الخارج أو من خلال آثار الدوافع الحسية الماضية ، ولا شك أن تحفظنا هذا يتضمن شيئًا من التعقيد ، ولكنه لا يوجد تفسير مقبول خلو من التعقيد لماهية المعرفة وكيفية حدوثها .

كذلك يجب علينا ألا نعتبر جميع نتائج الحدث الذهنى ضمن ما يريده الحدث أو من يسعى إليه ؛ فنوبات الصرع مثلاً يمكننا أن نستبعدها ، والذى يجب علينا أن ندرجه فقط تحت ما يريده الحدث هو تلك الحركات التى يتخصص الجهاز العصبى فى إحداثها والتى تتم من خلال دوافع حركية .

إن جميع النظريات الأخرى فى السيكولوچيا تجعل العلاقة بين الشعور وموضوع الشعور لغزًا أو سرًا من الأسرارا ؛ فطبقًا لهذه النظريات نحن نستطيع أن نطلق على هذه العلاقة أى اسم نشاء فنسميها علاقة فهم أو مثول أو إدراك أو معرفة ، ولكننا لا نستطيع أن نذهب فى بحثنا لها إلى ماهو أبعد من ذلك ، أما نظريتنا فهى تمكننا من أن نقول إن الشعور - الشعور بعلامات عديدة سوداء على هذه الصفحة مثلاً - إنما يوجد بطريقة خاصة ، أى عن طريق انطباعات فى جزء من المخ (شبكية العين) وأحداث معقدة متداخلة فى أجزاء أخرى من المخ أيضًا ، وقولنا إن الحدث الذهنى (العصبى) الذى يوجد بهذه الطريقة يشعر بعلامات سوداء معناه أن الحدث علته هذه العلامات ومعنى الشعور بالشىء هنا هو أن الشىء علة الشعور ، فهاتان القضيتان متكافئتان ويمكن استبدال إحداهما بالأخرى .

ولو وسعنا من تفسيرنا هذا بحيث نجعله يشمل المواقف الأكثر تعقيدًا التى ندرك فيها ، أو بتعبير أدق ، نشير فيها إلى أشياء فى الماضى أو المستقبل ، فإننا حينئذ نقول إن الانطباعات هى عادةً علامات ولا يعتمد أثرها عليها بمفردها وإنما على الانطباعات الأخرى التى تعاونت معها فى الماضى[1] .

(١) هذا الموضوع ناقشناه بالتفصيل فى كتاب The Meaning of Meaning

والعلامة هى شىء سبق أن كان جزءًا من سياق أو من صورة أثرت فى العقل ككل . وحينما تظهر العلامة من جديد فإنها تؤثر كما لو كانت بقية السياق أو الصورة حاضرة ، وحينما نحلل الإشارة (أو المعرفة) المعقدة لابد لنا أن نفتت هذه الأحداث بطريقة صناعية ونردها إلى مواقف أكثر بساطة تتآلف من العلامات التى تنشأ عنها هذه الأحداث ، ولكنه يجب علينا ألا ننسى أبدًا مدى اعتماد هذه الأجزاء التى تتكون منها العلامة المعقدة بعضها على البعض الآخر .

وتسهل دراسة هذه العملية بالتفصيل فى حالة استعمال الألفاظ ، ولذلك سنتناول هذه المسألة فى الفصل الساس عشر حيث ندرس عملية قراءة القصيدة ، ولكن الذى يهمنا هنا هو المبدأ العام ، ألا وهو أن إدراكنا الشىء معناه تأثرنا به عن طريق مباشر حينما نحسه وعن طريق غير مباشر حينما تتدخل آثار التركيبات الماضية للانطباعات ، وسوف نضيف شيئًا إلى تفسيرنا هذا للناحية الاستقبالية فى الأحداث الذهنية ، أو ناحية المعرفة فيها ، حينما نتحدث عن عملية القراءة فيما بعد ، أما اهتمامنا بالناحيتين الباقيتين من الأحداث الذهنية فلا يحتاج إلى مثل هذا التفسير ، فهاتان الناحيتان لهما أهمية أهم فى مسألة فهم التجارب الشعرية والموسيقية وغيرها . إننا لا نحتاج إلى نظرية فى المعرفة إلا فى نقطة واحدة فقط من تحليلنا ، وهى عندما نريد أن نجزم إذا كانت القصيدة مثلاً صادقة أو إذا كانت تكشف لنا عن الحقيقة ، وإذا كان كذلك فبأى معنى من المعانى تكشف لنا عن الحقيقة ، وهى مسألة بالغة الأهمية بلا ريب ، غير أننا بحاجة دائمًا إلى نظرية فى الإحساس والوجدان ، فى المواقف والرغبات ، أى فى الناحيتين الوجدانية والإرادية للنشاط العقلى ، وذلك فى كل خطوة من خطوات تحليلنا .

الفصل الثانى عشر

اللـــــــــذّة

إن الإحساس والصور والوجدان والانفعال - بالإضافة إلى اللذة وعدم اللذة والألم - جميعها أسماء نطلقها على المميزات الشعورية للدوافع ، وكيفية التمييز بينها بدقة مشكلة يزيد من صعوبتها قصور اللغة فى هذا الميدان . فنحن نتحدث مثلاً عن اللذة والألم بنفس الأسلوب كما لو كان كلاهما من نفس المرتبة ، ولكننا لو أمعنا النظر وجدنا أن الألم الشائع هو صورة مستقلة من الشعور تحدث بمفردها بينما لا يبدو أن اللذة تحدث بمفردها ؛ إذ يلوح أن اللذة هى طريقة حدوث الشىء أكثر من كونها ذاتها حدثًا مستقلاً يتم بمفرده فى العقل ، وليست لدينا لذّات وإنما لدينا تجارب لذيذة من ضروب مختلفة : تجارب بصرية أو سمعية أو عضوية أو حركية وما إلى ذلك ، وعلى المنوال نفسه نستطيع أن نقول إننا لدينا تجارب غير لذيذة . بيد أننا لو وصفنا هذه التجارب غير اللذيذة بأنها تجارب مؤلمة أدى قولنا هذا إلى اللبس ؛ وذلك لأنه قد يعنى واحداً من اثنين : إما أن هذه التجارب غير لذيذة ، وإما أنها مصحوبة بالألم وهذا شىء مختلف كل الاختلاف . ولقد كان استعمال لفظة « اللذة » كما لو كانت اللذة مثل الألم تجربة كاملة فى ذاتها ، بدلاً من كونها شيئًا مرتبطًا بتجارب أخرى أو مصاحبًا أو تاليًا لها ومصدرًا لأخطاء عدة ، ولا سيما فى تلك الآراء النقدية التى تجعل القيمة مساوية للذة والتى اعترضنا عليها آنفًا فى الفصل التاسع .

ونلاحظ أن الإحساسات المتميزة التى طورها علم النفس الحديث من الحواس الخمس القديمة والتى يربو عددها على العشرين نوعًا تتفاوت كثيرًا فيما بينها فى درجة قابليتها ومصاحبتها للذة أو عدمها ؛ إذ يبدو أن الحاستين العليين - أعنى حاستى البصر والسمع - تختلفان عن غيرهما فى أنهما تولدان إحساسات أقرب إلى الحياد وأبعد عن اللذة عند معظم الناس . غير أنه يجب علينا أن نفهم هذا الاختلاف على النحو السليم ، فقد يولد نظام معين من الألوان و الأشكال أو تتابع معين من الأنغام أو عبارة موسيقية معينة شعورًا باللذة أو عدمها عند أفراد معينين لا يقل حدة عما تولده الإحساسات العضوية أو إحساسات الذوق مثلاً ، إلا أن هذا أمر شاذ ، والتجربة الصحيحة هى أن نقارن ما يحدثه لون بمفرده مثلاً أو نغمة واحدة بالإحساس الذى تولده لمسة متجانسة أو درجة حرارة واحدة كدرجة حرارة ماء الحمام مثلاً أو بإحساس شم أو ذوق متجانس بسيط ، أو بإحساس الجوع أو الغثيان . حقا إن المقارنة العادلة أمر صعب ؛ إذ يستحيل اكتشاف مستويات متكافئة من البساطة والتجانس ، ومع ذلك فيجمع غالبية الناس على أن درجة اللذة أو عدمها التى تحدثها الأذواق مثلاً تزيد كثيرًا عن تلك التى تولدها إحساسات السمع والبصر وحدها ، وفى هذا الصدد يجب علينا بالطبع ألا نخلط بين اللذة أو عدمها اللذين فى الإحساس ذاته وبين اللذة أوعدمها اللذين ينشأن عن طريق الذاكرة ، وعن طريق تأثير الإحساسات الأخرى اللذيذة أو غير اللذيذة التى سبق أن صاحبت الإحساس فى الماضى ، وعن طريق توقعاتنا اللذيذة أو غير اللذيذة .

وربما كان حديثنا عن اللذة أو عدم اللذة اللذين فى الإحساس ذاته مضللاً ؛ إذ تتفاوت لذة الإحساس كما نعلم تفاوتًا كبيرًا ، وقد تتغير كليةً بينما تظل الصفات الحسية المميزة للإحساس ثابتة لا يعتريها أى تغير ، ومثلٌ واضح لذلك هو الفرق فيما نشعر به من لذة فى شم رائحة مشروب روحى قبل الإفراط فى الشرب وبعده ، كذلك نجد أن الصوت ذاته الذى يكون مصدر لذة لفترة معينة قد يصبح غير لذيذ إذا استمر مدة أطول دون أن يختفى من الشعور . ومع ذلك فليس هناك أدنى شك فى أن الصوت - باعتباره إحساسًا - يظل كما هو ، فقد يظل الإحساس الصوتى ذاته دون أن يطرأ عليه أدنى تغيير سواء فى النغم أو فى الحدة أو فى الحجم ، ومع ذلك

فاللذة أو عدمها اللذان يحدثهما يختلفان اختلافا بينًا ، وهذا الاختلاف على درجة كبيرة من الأهمية لأنه أحد الأسباب الرئيسية التى تدعونا إلى التمييز بين الوجدان (أو الشعور باللذة أو عدمها) وبين الإحساس باعتبارهما مختلفين كليةً فى الطبيعة ، فالنغم والحجم والحدة خصائص فى الصوت ذاته وتعتمد اعتماداً وثيقًا على المنبه ، بينما لا يعتمد الشعور باللذة على المنبه الخارجى ، وإنما على عوامل فينا لا تزال غامضة كل الغموض حتى الآن ؛ ولذلك فالحديث عنها لا يخرج عن حيز التخمين . إننا نعلم العلاقة الوثيقة بين المنبه والإحساس ؛ لأنه فى إمكاننا نسبيًا أن نجرى تجارب عليها ، ولهذا السبب فإن عملية استبطان الإحساسات النابعة من مصدر خارجى أسهل بكثير من استنبطان معظم الإحساسات العضوية أو الباطنة ، فنحن نستطيع أن نجرى التجارب على الإحساسات التى مصدرها من الخارج وأن نعيد هذه التجارب ونتحكم فيما نصل إليه من نتائج تتعلق بها ، وبدرجة أقل نستطيع أن نجرى التجارب على تلك الإحساسات النابعة من مصدر باطنى والتى مع ذلك يمكننا أن نسيطر عليها إلى حد ما بطريقة واعية - أى الإحساسات التى تنشأ عن حركاتنا الإرادية ، أما ما عدا ذلك من الأحداث المتنوعة الواعية التى تتم فى الجهاز العصبى فلا يزال فى ظلام دفين ولا نعلم عنه شيئًا .

إلا أن هناك حقيقة عامة لها أهميتها فى هذا الصدد ، وهى أن الآثار التى تحدثها فى الجسد كافة المنبهات تقريبًا - مهما اختلفت طبيعتها - إنما هى على درجة كبيرة جدا من التعدد والتنوع ، « فليس فى استطاعتك أن تُرى أحدًا زخرفة على ورق الحائط دون أن تسبب بفعلك هذا اضطرابًا فى تنفسه وفى دورته الدموية »[١] ، كما أننا لا نعلم ما هى الاضطرابات الأخرى التى تحدث بالإضافة إلى ذلك ، إن الجسد بأسره يستجيب على نحو يكاد يبدو منهجيًا ، ولكننا ليس لدينا حتى الآن أى دليل قاطع يثبت ما إذا كانت موجة الاضطراب هذه التى تتدفق فتحتل جزءًا من الشعور وتضفى عليه لونًا معينًا أم إذا كنا فقط نشعر بنتائج هذا الاضطراب ،

(١) Titchener, Text-Book of Psycohology, P. 248 .

إنه مما لاشك فيه أننا قد نشعر بنتائج بعض هذه الاضطرابات على الأقل ، ومن الصور البسيطة الواضحة لهذه النتائج : الغصة فى الحلق وتوق الأمعاء وانكماش الجلد وصعوبةالتنفس ، غير أن نتائج هذه الاضطرابات لا تأخذ عادةً هذه الصور البارزة ، وإنما هى تمتزج بمجموعة الإحساسات الباطنة بأسرها فتؤلف الحساسية العامة Coenesthesia أو الشعور الجسدى العام وتلونه وتعدل من طابعه العام بإحدى الطرق التى لا حصر لها .

وقد اختلفت الآراء كثيرًا فيما إذا كانت اللذة أو عدمها صفة للشعور الجسدى أو العضوى العام أو لجزء منه أم إذا كانت شيئًا يختلف كليةً عن أية صفة للإحساس أو لمجموعة من الإحساسات ، وكما رأينا ليست اللذة أو عدمها صفة للإحساس بمعنى أن علو الصوت مثلاً من صفات الإحساس السمعى ويبدو أن هناك اعتراضات مماثلة تمنعنا من جعل اللذة أو عدمها صفة لأى إحساس مهما كان نوعه ، فالإحساس هو شعورنا بالدافع أثناء مرحلة معينة من مراحل تطوره ، والصفات الحسية للإحساس هى ما يتصف[١] به الدافع أثناء هذه المرحلة ، أما اللذة أو عدمها اللذان يرتبطان بالدافع فلا يصفان الدافع وإنما يصفان مصيره ؛ أى أنهما علامة على نجاحه أو فشله فى استعادة التوازن فى الجهاز الذى ينتمى إليه هذا الدافع .

وربما لن نكون مغرقين فى التخمين - فى حدود معرفتنا الحاضرة - حينما نعرف ماهية اللذة بأنها نشاط ناجح من نوع ما ، هذا النوع ليس بالضرورة نافعًا من الوجهة البيولوجية ، ونعرف عدم اللذة بأنه نشاط غير ناجح سمته الفوضى والإحباط ، وسوف نعود إلى مناقشة هذه النظرية فيما بعد (قارن الفصل الرابع والعشرين) ، والنقطة التى يجب ذكرها هنا هى أن اللذة أو عدمها مسألة معقدة تنشأ من خلال قيامنا بأنواع من النشاط ترمى إلى غايات أخرى غير اللذة ، وهكذا يمكننا أن نتجنب الجدل القديم فيما إذا كانت اللذة هى الغاية من كل جهد أو إذا كانت بداية الجهد هى تجنب عدم اللذة ، وكما بين لنا[٢] ريبو أن البحث عن اللذة

(١) يبدو أنه من العبث الآن أن نخمن ماهية هذه الصفات .

(٢) Ribot, Problemes de Psychologie Affective. PP. 141.144.

وحدها ولذاتها إحدى صور النشاط المريض الذى يهدم ذاته ، واللذة حسب نظريتنا هذه فى الأصل نتيجة تدل على أن بعض النزعات المعينة الإيجابية أو السلبية قد بلغت مأربها على نحو غريزى وتم إشباعها ، ولكن اللذة تصبح علة فى ذاتها فيما بعد عن طريق التجربة .

فالتجربة تعلم الإنسان والحيوان أن يضعا نفسيهما فى ظروف من شأنها أن تثير الرغبة وبالتالى تؤدى إلى اللذة عن طريق إشباع هذه الرغبة ، وهذا بالضبط هو ما يفعله الرجل النهم أو الشهوانى ، الرجل الجمالى والرجل المتصوف على حدٍّ سواء ، إلا إنه حينما تتحول اللذة التى هى مجرد نتيجة لإشباع النزعة إلى غاية يسعى إليها بدلاً من أن يكون إشباع النزعة ذاته هو الغاية ، حينئذ يحدث قلب للنظام السيكولوجى ، ففى الحالة الأولى التى تكون اللذة فيها نتيجة ينتشر النشاط من أسفل إلى أعلى ، بينما فى الحالة الثانية ينتشر من أعلى إلى أسفل - أى من المخ إلى الوظائف العضوية . وينتج عن قلب النظام السيكولوجى هذا إنهاك النزعة ، والإحساس بخيبة الأمل والنظرة الجامدة السقيمة إلى العالم .

وعادة تقتصر هذه النتائج الوخيمة كما يبين « ريبو » على أولئك الذين يصبح البحث عن اللذة عندهم هو الفكرة الوحيدة التى تسيطر عليهم ، وتكون له قوة الوسواس ، ومع ذلك يتضح لنا من هذه النظرية فى اللذة التى عرضناها هنا مدى الخطأ الذى يوجد فى تلك الآراء الشائعة فى ميدان النقد والتى تفترض أن اللذة هى غاية كل نشاط ، إن لكل نشاط معين غايته الخاصة به ، ومن المرجح أن اللذة تعقب بلوغ هذه الغاية فى معظم الحالات ، إلا أن هذا أمر يختلف كلية عن جعل اللذة ذاتها هى الغاية ، وإذا كنا نقرأ القصيدة لأجل الحصول على اللذة التى تعقب قراءتنا الناجحة لها فإننا حينئذ لا نتناول القصيدة على النحو المرضى ، فمن الواضح أن القصيدة ذاتها هى التى يجب أن تهمنا وليست النتيجة الثانوية التى تصحب قراءتنا الناجحة لها ، وأن فى وضعنا اللذة فى مقدمة اهتمامنا لتوجيهاً خاطئاً لاهتمامنا . وقد لا يكون هذا الخطأ شائعاً بين العارفين ، غير أننا إن حكَمنا بالعبارات والملاحظات التى نجدها فى كتابات نقاد المجلات والنقاد المسرحيين وجدنا أن نسبة

العارفين بين هؤلاء النقاد ورواد المسرح لا تبدو عالية ، ويفسر لنا هذا الخطأ - الذى هو إلى حد بعيد من مخلفات الفكر النقدى فى عصر كانت المصطلحات السيكولوجية[1] فيه أضأل بكثير مما هى عليه حتى الآن - يفسر لنا إلى حد ما لم يتناول الناس التراجيديا مثلاً التناول السليم فى معظم الأحيان ، وليس افتراضنا أن القارئ الكفء يجلس للقراءة من أجل اللذة بأقل سخفًا من افتراضنا أن العالم الرياضى يحاول حل معادلة رياضية من أجل اللذة التى يعود بها حلها عليه ، حقا قد يجد كلاهما فى ذلك لذة كبرى ، إلا أنه مهما كانت درجة اللذة فإنها ليست ذاتها غاية النشاط الذى تنشأ اللذة أثناء ممارسته ، أكثر من كون الضوضاء التى تحدثها السيارة هى الغرض من تشغيلها - هذا على الرغم من أن الضوضاء فائدتها فى أنها تبين لنا كيفية حركة الآلة .

ويمكننا الآن بعد أن تنبهنا إلى هذا الخطأ الشائع ، أن نؤكد أهمية اللذة وعدمها دون أن نخشى سوء الفهم ؛ فاللذة وعدمها هما أدق علامات لدينا تبين لنا مدى نجاح نشاطنا .. ولكنها علامات يتطلب تفسيرها الحذر كله ؛ إذ إن أشد اللذات حدة قد لا يدل إلا على نجاح جزئى فحسب بينما يكون التأثير العام للنشاط ضاراً فى الوقت نفسه .

(١) من المحتمل أن (وردزورث) ومن المؤكد أن (كولردج) كانا سيستعملان مصطلحًا آخر غير « اللذة » فى وصفهما للقيم الشعرية لو كانا يكتبان اليوم .

الفصل الثالث عشر

الانفعال والحساسية العامة

كنا على وشك تفسير الانفعال كعنصر من العناصر التى يتألف منها الشعور ، حينما أشرنا إلى موضوع الحساسية العامة ، فالمواقف المنبهة تولد تأثيرات منظمة عامة تشمل الجسد بأسره نحس بها كعوامل تلون الشعور تلوينًا ملحوظًا ، وهذه الأنماط التى تأخذها الاستجابة العضوية هى الخوف والحزن والفرح والغضب وغيرها من الحالات الانفعالية ، وتنشأ معظم هذه الأنماط حينما يمهد السبيل فجأة لنزعات الفرد الدورية والدائمة أو حينما تشل هذه النزعات على نحو فجائى ، وهكذا فهى تعتمد على الظروف الباطنة العامة لحياة الفرد وقت حدوث المنبه أكثر مما تعتمد على طبيعة المنبه الخارجى .

ويطلق عادةً اسم الوجدان[1] على هذه الحالات الانفعالية بما فيها من لذة أو عدمها ، وذلك للتمييز بينها وبين الإحساسات التى هى كما رأينا تعتمد اعتمادًا مباشرًا فى خصائصها على المنبه الذى يوجدها ، وتعتبر الإحساسات جميعًا عوامل إدراكية أى إنها تتعلق بمعرفتنا للأشياء أكثر مما تعلق بمواقفنا أو سلوكنا إزاء الأشياء أو بانفعالنا نحوها ، ولكن اللذة والانفعال لهما ناحيتهما الإدراكية أيضًا فى نظريتنا ، فنحن نصل عن طريقهما إلى المعرفة ؛ ففى حالة اللذة نتمكن من معرفة

(١) إن استعمال لفظة « وجدان » بمعان مختلفة فى السيكولوجيا مصدر خطير للخلط ، ولا شك أنه من الأفضل - لو استطعنا - أن نقصر اللفظة على اللذة وعدمها بدلاً من استخدامها كمرادف للفظة «الانفعال » ؛ إذ إنه من الأسهل بكثير أن نعتبر الانفعالات تراكيب أساسها الإحساسات العضوية

كيفية حدوث نشاطنا ، أى ما إذا كان هذا النشاط ناجحًا أو العكس ، وفى حالة الانفعال نعرف مواقفنا أولاً ، غير أن الانفعال قد يعطينا معرفة أكثر من ذلك ، فمن الحقائق التى تسترعى الانتباه أن أولئك الأفراد الذين لديهم إحساس مرهف باللون فى مقدورهم أن يحكموا بدقة إذا كان الشيئان من نفس اللون مثلاً ، أو إذا كانت بين اللونين المعينين علاقة انسجام خاصة أو العكس ، وهم لا يفعلون ذلك عن طريق الفحص الدقيق أو المقارنة البصرية المركزة ، إنما عن طريق استجابتهم الانفعالية أو العضوية العامة ، تلك الاستجابة التى تحدثها نظرة خاطفة إلى اللونين ، حقا إن هذه ليست إلا طريقة غير مباشرة من طرق الوعى بالطبيعة الخاصة للعالم الخارجى ، ولكنها طريقة ذات قيمة كبرى ، وربما بمثل هذه الطريقة يصدر عدد كبير من الناس أحكامًا مباشرة ناجحة على أخلاق الأشخاص الذين يقابلونهم لأول مرة، فهؤلاء الناس قد يعجزون عن ذكر أية ملامح معينة للشخص تكون هى أساس أحكامهم ، ومع ذلك فإننانجد أن أحكامهم غالبًا ما تتسم بالصدق والتمييز لدرجة تدعو إلى الدهشة، ومن الأمثلة البارزة لهذه الظاهرة تلك الحساسية الغريبة التى يظهرها الطفل إزاء تعبير أمه ، ولا نظن أننا بحاجة إلى تأكيد الدور الذى يلعبه مثل هذا النوع من الأحكام فى كل تذوق فنى ، ومن الملحوظ أن الفنانين يتميزون بمهارة فائقة فى إصدار هذه الأحكام ، وهذا الموضوع يناقش عادةً تحت اسم « الحدس » ، ذلك الاسم الغامض الرحب الذى يضفى على المسألة تعقيداً وغموضًا مطلقين .

وليست هذه الأحكام طريقة أبسط وأكثر مباشرةً لإدراك الأشياء ، وإنما هى أكثر تعقيداً وأقل مباشرة، وليس معنى ذلك أنها عملية أقل بدائية ، وإنما هو العكس ، إذ إن الطرق المبسطة فى التفكير هى عادةً وليدة الرقى والتقدم ، فالشخص الذى لديه القدرة على الحدس يستخدم حساسيته العامة مثلما يستخدم الكيميائى كاشفه ، أو عالم الفسيولوجيا مقياسه الجلفانى ، فنحن لا ندرك أى فرق تستطيع أن تميزه العين فى الإحساسات التى تولدها المنبهات اللونية ، ومع ذلك فإن اختلاف الاستجابة العضوية يبين لنا أن هناك فرقًا حقيقيًا وإن لم يكن بالفرق الذى نستطيع إدراكه عن طريق الحواس ، ويتلخص هذا الفرق ببساطة فى أنه فى حالة الإحساس المرهف تضاف إلى الموقف علامات أخرى أشد دقة ، ويكون الوضع هنا أشبه بإضافة رافعة مسجلة إلى مرسمة الضغط فى علم الطبيعة .

ولعل الفروق بين الشخص الحساس الذى له القدرة على الحدس والشخص البليد الحساسية والذى يتميز بغلبة التفكير الاستدلالى هى نوعان : فقد تكون الاستجابة العضوية أشد دقة عند الشخص الحساس منها عند الشخص البليد ، وهذه مسألة يصعب تحديدها ، بيد أنه من المؤكد أن الفرق الرئيسى بينهما - وهو فرق قد يكون مصدره شيئًا آخر - هو أن الشخص البليد لم يتعلم أن « يفسر » التغيرات التى تطرأ فى وعيه الجسدى العام على نحو منظم ، فمن الجائز أن هذه التغيرات تحدث فى وعيه ، وتحدث بطريقة منظمة ، ولكنها لا تعنى شيئًا بالنسبة إليه .

وتدخل الإحساس العضوى فى عملية الإدراك بهذا الشكل يلعب دوراً فى جميع الفنون ، دوراً قد يكون ذا أهمية قصوى على الرغم من إغفاله الشديد ، غير أن الشىء الذى تجب ملاحظته هنا هو أن هذه الطريقة فى الوصول إلى المعرفة لا تختلف اختلافًا جوهريا عن غيرها من الطرق ولسنا بحاجة إلى افتراض علاقة فريدة غريبة من الإحساس إزاء الأشياء لتفسير هذه الظاهرة أكثر مما نحتاج إلى افتراض طريقة فريدة غريبة فى إدراك الأشياء لكى نفسر ظاهرة المعرفة العادية ، ففى كلتا الحالتين تكفينا العلة التى نحن مضطرون إلى افتراض وجودها دائماً ، فنحن نفترض - حينما نحس بالشىء - أن علة إحساسنا هى هذا الشىء الذى نحسه ؛ وحينما نشير إلى شىء غائب ، فإن الإحساس الحاضر الذى نجربه والذى يماثل إحساسات كانت معاصرة له فى الماضى ، هذا الإحساس يصبح رمزاً أو علامة لهذا الشىء ، وهكذا نتدرج حتى نصل إلى مواقف أشد تعقيداً من هذه العلامات فى الذاكرة ، وفى هذه الحالة يحدث الإحساس الحاضر باللون استجابة عضوية كانت قد صاحبت لونًا معينًا فى الماضى ، ثم تصبح الاستجابة علامة لذلك اللون ، علامة يثق بصحتها الشخص الحساس ذو القدرة على التمييز وذلك على الرغم من أنه - من الوجهة البصرية - لا يكون قادراً على التأكد مما إذا كان اللون ذاته موجوداً فى هذه اللحظة أو إذا كان هناك لون آخر شديد الشبه به . ولا تختلف الحالات الأخرى عن هذه الحالة فى المبدأ وإنما فى درجة التعقيد فقط ، وإذا اعترض أحد قائلاً إن هذا التفسير للإشارة أو التفكير فى حدود العلات يعطينا - على أفضل الاحتمالات - طريقة غير مباشرة جدا للمعرفة ، فالجواب على اعتراضه هو أن انتشار الغلط فى كل نظرية فى المعرفة مباشرة أكثر مما ينبغى هو فى ذاته حجة قوية ضد مثل هذه النظريات .

إن لفظة « انفعال » في اللغة الشائعة تعني تلك الأحداث الذهنية التي تصاحب الإفصاح عن درجة غير عادية من الهيجان مثل البكاء والصراخ واحمرار الوجنة من الخجل والرعشة وما إليها ولكن النقاد وسعوا من مدلول هذه اللفظة وبذلك قللوا من فائدتها بلا مبرر ، إذ يقصد النقاد بالانفعال جميع الأحداث الذهنية التي تسترعي الانتباه بغض النظر عن طبيعة هذه الأحداث ، والانفعالات الصادقة العميقة التي يتحدث عنها النقاد تعوزها عادةً جميع الصفات التي تميز الاستعمال الشائع للفظ الذي هو أقرب إلى الصحة ، كما تميز الاستعمال السيكولوجي أيضًا ، فالاستعمال السيكولوجي للفظة انفعال – والذي يمكن اعتباره متفقًا عليه الآن – يقضي بأن الانفعال منشؤه التغيرات الجسدية ذاتها التي تصاحب التجربة كما أشرنا آنفًا .

وتتميز كل تجربة انفعالية بصفتين أساسيتين ، أولاهما : استجابة تسري في أعضاء الجسد تنشأ عن طريق الأجهزة التعاطفية . والثانية : نزوع نحو فعل من نوع محدد أو من مجموعة من أنواع محددة . وهذه التغيرات الشاملة في الأجهزة المعوية والوعائية التي تميز عمليات التنفس والإفرازات الغددية تحدث عادةً في الاستجابة إلى المواقف التي تثير إحدى النزعات الغريزية ، ونتيجة لهذه التغيرات تظهر إلى الوعي موجة من الإحساسات مصدرها جسدي باطن ، ومن المتفق عليه عامةً أن هذه الإحساسات يتألف منها على أقل تقدير معظم الوعي الخاص بالانفعال ، ولو أنه لايزال الجدل قائمًا حول لزوم هذه الإحساسات له ، وفي هذا الصدد نود أن نقول إن نظرية الانفعال لم تهتم الاهتمام الكافي بصور هذه الإحساسات ، فنحن نستطيع أن نفسر حدوث الشعور بالخوف مثلاً بدون ظهور أي من التغيرات الجسدية الملحوظة من النوع الذي وصفناه هنا (وإمكان حدوثه على هذا النحو أمر غير متفق عليه) مفترضين أنه في هذه الحالة تحل صور الإحساسات محل الإحساسات ذاتها .

إذن فالإحساسات أو صورها هي أحد العناصر الرئيسية التي تتألف منها التجربة الانفعالية ، وهي التي تفسر « لونها » الخاص أو نغمتها التي تميزها ، وتفسر أيضًا كثافة الانفعالات أو حدتها ، ولكن الشيء الذي يساوي هذه الإحساسات في

الأهمية إن لم يكن يفوقها هو التغيرات التى تطرأ فى الوعى والتى مصدرها استجابات الأجهزة العصبية التى تسيطر على الحركة وتتحكم فى الاستجابة العضلية للموقف المنبه ، وهذه التغيرات تتدرج فى حالة الخوف مثلاً ، من إيقاظ نزعة بسيطة مثل دافع الهروب أو الاختفاء تحت المنضدة إلى تعديلات بالغة فى التعقيد مثل التعديلات التى نقوم بها حينما نتأهب لمجابهة خطر يتهدد أحد آرائنا الأثيرة ، وكقاعدة عامة نستطيع أن نقول إنه بين إدراكنا للموقف ووقوفنا على طريقة لمجابهة هذا الموقف تحدث عملية بالغة فى التعقيد ، هذه العملية المعقدة تتآزر مع الإحساسات وصور الإحساسات فتضفى على التجربة الانفعالية طعمها الخاص بها أو نكهتها التى تميزها .

ملحوظة : يجد القارئ مناقشة أكثر تفصيلاً من هذه الوجهة ذاتها للنقاط التى أثيرت فى هذا الفصل وفى غيره من الفصول المتعلقة بهذا الموضوع فى كتاب The Meaning of Psychology by C.K Ogden ففى هذا الكتاب عرض مفصل لرأى المؤلف فى النشاط الذهنى

الفصل الرابع عشر

الذاكـــــــرة

لقد أشرنا إشارة عابرة حتى الآن إلى الذاكرة ، إلى ظاهرة بعث التجارب الماضية التى هى مصدر ما فى التجربة من غزارة وتعقيد ؛ فمن المعتقد أن كل منبه نستجيب إزاءه يخلف أثرًا من الممكن بعثه فيما بعد بحيث يلعب دوره فى الشعور والسلوك ، وآثار التجارب الماضية هى التى تخلع على السلوك نظامًا ونسقًا ، ولولا تدخل هذه الآثار لما استطعنا أن نتعلم من تجارب الماضى . فمن مميزات طبيعتنا الحية أن الماضى يؤثر فى سلوكنا الحاضر عبر ما يبدو هوة سحيقة من الزمن .

ولعل أصعب المشاكل فى علم النفس هى مشكلة تفسير هذا التأثير ، فقد بطل الآن الاعتقاد بأن العقل يخزن الانطباعات الماضية ويودعها فى مكان خاص بها يشبه دار المحفوظات التى تخزن فيها شتى الوثائق ، وأصبح بعضهم يفسره فى حدود علم الأعصاب باعتبار أن الذى يحدث هو تذليل العقبات فى المسالك العصبية وإضعاف مقاومة الاقتران الصبغى Synapsis وما إلى ذلك ، فقد كان من الطبيعى أن يحاول علماء النفس الاستفادة من علم الأعصاب بعد أن اكتشف الخطوط الرئيسية التى يتبعها النشاط العصبى ، إلا إن هذا التفسير لا تلبث أن تتضح سذاجته وبعده عن الدقة حينما نتأمله عن كثب ، فلن نستطيع أن نفسر ما يمكننا ملاحظته فى السلوك والتجربة عن طريق افتراض مسالك أو طريق لكل عنصر من العناصر التى تتكون منها التجربة ولكل علاقة تنشأ بين هذه العناصر ، مهما تعددت هذه الطرق أو المسالك . وكما أكد لنا (فون كريس) Von Kries ثم (كوفكا) Koffka حديثًا أن كوننا نستطيع

أن نتعرف على الأشياء على الرغم من وجودها فى حالات تتضمن طرقًا أو مسالك مختلفة بلا شك عن الطرق الأصلية كفيل بأن يقضى على هذه التجربة ، ولن نصل إلى حل للمشكلة بمجرد افتراضنا عدداً لا يحصى من هذه المسالك ، وحينما يذهب (سيمون) Semon إلى أننا عندما نستمع إلى أغنية للمرة المائة لا نسمع صوت المغنى وحده وإنما جوقة تتألف من تسعة وتسعين صوتًا من الذاكرة فإن هذه النتيجة ذاتها تكاد أن تكون تفنيداً لنظريته .

يلزمنا إذن أن نتخلص من ذلك الافتراض الساذج الذى يقول بأن الطريقة الوحيدة التى يمكن من خلالها تكرار حدوث ما مضى هى حفظ سجلات له ، سواء أكانت هذه السجلات فى صورة كتابة دقيقة جدا بداخل خلايا منفصلة كما تصور أتباع المدرسة الترابطية أو الارتباطية القدامى أم فى هيئة حفر عميق فى ممرات التوصيل كما ينادى به المحدثون ، فكلا هذين التصورين غير كافٍ .

ولنتصور بدلاً من ذلك جهازًا من الطاقة بالغ التعقيد إلى حد يدعو إلى العجب وعلى درجة كبيرة من الدقة فى تنظيمه بحيث يوجد عدد لا يحصى من الأوضاع التى يتم له فيها التوازن والثبات ، ولنتصور أنه من الممكن لهذا الجهاز أن ينتقل من وضع ثابت إلى آخر بسهولة تامة ، وأن كل وضع ثبات يأخذه إنما هو نتيجة لطاقات الجهاز جميعًا ، ولنفترض الآن أن عنصراً من العناصر التى يتألف منها أحد المواقف التى جعلت الجهاز يأخذ وضع ثبات فى الماضى قد عاد ، وأن عودة هذا العنصر قد أحدثت فى الجهاز بعض الاضطراب ، إلا إن الجهاز لا يلبث أن يأخذ وضع ثبات مرة ثانية هو ذاته الوضع القديم الذى أوجده الموقف ، حينئذ تتكون لدينا صورة توضح ظواهر الذاكرة ، صورة تخلو فى الحقيقة من فكرة السجلات وإن كانت تبدو وكأنها تتضمنها ، إن الذى يجعل الناس يتخيلون أن العقل يحتفظ بسجلات للتجارب القديمة هو أن هذا الجهاز على درجة كبيرة من الحساسية والدقة وأن توازنه دقيق جدا ، بحيث يبدو أن الحالة التى يوجد فيها الجهاز فى المناسبة الجديدة هى مجرد إحياء أو بعث لحالته فى المناسبة القديمة ، ولكننا فى الواقع لا نستطيع أن نقول إن الحالة الجديدة بعث للحالة القديمة أكثر من أن نقول إن مجموعة السحب المتراكمة فى السماء هذه الأمسية هى بعث لتلك المجموعة التى زينت السماء فى العام الماضى .

ونستطيع أن نجعل هذا الجهاز الخيالى أكثر تجسيداً إن تصورنا جسماً متعدد الأسطح يستطيع أن يقف على أى سطح منها ، فنحن حين نحاول أن نجعله يقف على أية حافة له نجده يتحرك حتى يستقر على الجانب أو السطح الأقرب إلى هذه الحافة ، وفى حالة الجهاز العصبى نقول إن كل وضع ثبات أو استقرار له قد حددته مجموعة معينة من الظروف أو بالأحرى نسق معين من الظروف ، والذى يوازى القرب من الجانب أو السطح لهذا الجسم هو فى الجهاز العصبى أحد الظروف التى تتألف منها المجموعة أو النسق بحيث إنه إذا عاد هذا الظرف أخذ الجهاز يسلك كما لو كانت مجموعة الظروف بأسرها ماثلة ، وهذا هو جوهر الذاكرة .

ومن الواضح أن هذا التصور للذاكرة فى الشكل الذى نعرضه فيه هنا تصور ناقص وغير مرضٍ تماماً ، إنه تصور قائم على التخمين بلا شك ، إلا أن التصور القديم الذى نجده فى نظرية السجلات المحفوظة أو فى نظرية المسالك العصبية هو بدوره يقوم على التخمين ، وميزة تصورنا أنه يخلصنا من عيوب التصور القديم ، ويحاول أن يفسر لنا السبب فى ترابط مجموعة معينة من التجارب فى الذهن فيقول إنها المجموعة التى تحدث وضع ثبات أو استقرار ، كما أنه يحاول أن يفسر قدرتنا على التعرف على الشىء الواحد على الرغم من ظهوره لنا فى أوضاع متعددة متباينة ، ففى كل مرة يظهر لنا فيها الشىء تحدث ظروف مختلفة ، ومع ذلك فهذه الظروف تؤدى إلى وضع الثبات أو الاستقرار الأصلى نفسه ، مثلما يستقر الجسم المتعدد الأسطح الذى تخيلناه على السطح نفسه كلما حاولنا أن نجعله يقف على أى حافة من الحواف التى تحيط بهذا السطح .

كذلك من الميزات التى تترتب على نظريتنا هذه أنها تخلصنا من الرغبة فى العودة إلى المذهب الحيوى (animism) ، فإن عدم الاقتناع بالفروض السائدة فيما يتعلق بعمل الجهاز العصبى ، وبالعلاقة بين الاستجابات والمنبهات هو أهم عامل يؤدى بالناس إلى الإيمان بوجود الروح ، ذلك الإيمان الذى فيه قضاء على العلم ، وفضلاً عن ذلك فإن العوامل العاطفية التى تدخل الاضطراب على التفكير فى هذه المسائل لن تظهر بشكل واضح حينما نستعيض بنظريتنا هذه عن النظرية المألوفة

للفعل المنعكس الشرطى ، تلك النظرية التى يمقتها الكثيرون لما فيها من انتهاك للحرمات المقدسة ويعتبرونها من اختراع المفكرين الماديين .

إنه لا يوجد ضرب من ضروب النشاط الفكرى لا تدخله الذاكرة ، ونحن أكثر إدراكًا لها فى حالة الصور ، تلك النسخات العابرة المارقة للإحساسات ، والتى اهتمت بها السيكولوجيا حتى الآن اهتمامًا ربما كان أكثر مما ينبغى ، والصور المرئية هى الصور التى يعرفها الناس أكثر من غيرها ، غير أنه من المهم أن ندرك كل نوع من الإحساسات صورته المطابقة له ، فالصور الحشوية ، وصور الحساسية العامة ، والصور الحرارية يسهل توليدها بشىء من المران حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يتبينوا من قبل حدوث هذه الصور ، إلا إن الفروق الفردية فيما يتعلق بالصور فروق هائلة ، ومع ذلك فالأفراد يختلفون فى مدى وعيهم بالصور أكثر من اختلافهم فى القدرة على تجريب الصور حينما تقتضى المناسبة ظهورها ، فأولئك الذين هم على حد قولهم لا تطرأ لهم صور إنما يسلكون رغم ذلك سلوكًا يدل دلالة قاطعة على أنهم يمرون بنفس العمليات الذهنية التى يمر بها غيرهم ممن تطرأ لهم الصور بدرجة كبيرة من الحيوية والتلوين .

الفصل الخامس عشر

المواقــف

ليس تدخل الذاكرة مقصوراً على ميدان الإحساس والانفعال ، وإنما للذاكرة أهمية مماثلة فى سلوكنا الإيجابى ، ويظهر ذلك بوضوح فى أية مهارة عضلية نكتسبها مثل الرقص أو لعب البلردة ، فإن ما صنعناه فى الماضى يحكم ما سنصنعه فى المستقبل ، وإذا كان إدراكنا لموضوع ما ، - وليكن شجرة مثلاً - وتعرفنا عليه يتضمنان اتزانًا فى الجهاز الحسى المعنى أو كمالاً أو « إغلاقًا » على حد قول (كولر) Kohler فإن قيامنا بفعل ما يتميز عن الحركة العشواء أو الطائشة فى أنه يتضمن اتزانًا مماثلاً فى الجهاز الحركى الخاص بهذا الفعل ، إلا أن الجهازين الحسى والحركى ليسا مستقلين ، وإنما هما يتعاونان فى نشاطهما ، ومن المحتمل أن كل إدراك يتضمن استجابة فى هيئة شروع فى الفعل (incipient action) ، فنحن دائمًا نغفل ما نقوم به طول الوقت من تكييف بدائى أو من شروع فى الفعل فى صورة أو أخرى ، وإنى أذكر - مثلاً - أننى أثناء قراءتى للقصة التى يرويها الكابتن (سلوكوم) عن حشرة المئينية التى لدغته فى رأسه وهو بمفرده فى المحيط الأطلسى - أذكر أننى قفزت من مقعدى حينما صادف أن سقطت ورقة من إحدى الأشجار على وجهى ، إننا نقوم بعملية تكيف حركى على نطاق واسع أثناء قيامنا بأنواع من النشاط هى فيما يبدو بعيدة كل البعد عن النشاط العضلى ، ولا نتبين مدى هذا التكيف إلا من وقت إلى آخر حينما توضحه لنا حادثة كهذه الحادثة التى رويتها هنا

والعلاقة بين هذا الشروع فى الفعل وبين الفعل الظاهر أو الصريح تشبه العلاقة بين صورة الإحساس والإحساس ذاته ، غير أن هذا النشاط « الصورى » بطبيعته من الصعب جدا تبينه ، أو إجراء التجارب عليه ، فلم يدرس علم السيكولوجيا حتى الآن إلا حافة الذهن ، وأكثر ما فى هذه الحافة تيسرًا يتعلق بالإحساس ، ولذلك يجب علينا أن نقيم تخمينا لما يحدث فى أجزاء الذهن الأخرى على نمط ما يمدنا به الإحساس من نماذج قد لا تكون فى الحقيقة خير ما يمثل بقية الذهن ، ولقد جعل هذا القصور معظم علماء النفس يتصورون هذه الحركة الصورية على أنها ليست أكثر من صور الإحساسات التى تحدث فى حالة الحركة الفعلية والتى مصدرها العضلات ثم المفاصل والأوتار العضلية .

ومن اليقين أن تنظيمًا أوليًا يحدث قبل أن نقوم بأى فعل ، تنظيمًا من شأنه تذليل الصعاب وتجنب التصادم ، ويبدو لى أن هذا التنظيم الأولى هو فى حالتى الخاصة يؤلف جزءًا من وعيى ، ولكن الثقاة فى هذا الموضوع لا يقروننى على رأيى هذا ، وهذه على العموم مسألة يصعب الفصل فيها بدرجة غير عادية .

ومهما يكن من شيء فسواء كان الوعى بالنشاط مرده فقط إحساسات وصور للحركات أو كان الجزء الصريح من الدافع وتنظيمه التمهيدى هما اللذان يساعدان على إيجاد هذا الوعى ، فمما لا شك فيه هو أن الشروع فى الحركة والحركة الصورية لهما أهمية كبرى فى التجربة .

والبحوث التى قام بها (لبس) Lippes و (جروس) Gross وغيرهما فى ظاهرة الإمباثية أو التقمص الوجدانى ، وإن كنا نريد أن نصوغ نتائجهم فى صيغة تختلف عن صيغتهم ، إنما تدل على أننا حينما ندرك شكلاً مكانيًا أو موسيقيًا فإن إدراكنا يصحبه عادةً نشاط حركى له علاقة وثيقة بهذا الإدراك ، ونحن لا نستطيع أن نهمل الدور الذى يلعبه هذا النشاط فى تفسير ما يحدث فى تجاربنا للفنون ، وإن كنا نعتقد أن أولئك الذين جعلوا هذا النشاط وحده أساسًا لنظرية جمالية كاملة - مثل (فرنون لى) Vernon Lee - لم يدركوا بوضوح طبيعة الأسئلة التى حاولوا الإجابة عنها .

إن مدى شعورنا بأى نشاط يعتمد - فيما يبدو - إلى حدٍّ بعيد على مدى ما فى هذا النشاط من تعقيد وجدة ، فالنتيجة البسيطة للمنبه - والتى هى بمعنى من المعانى النتيجة الطبيعية له - هى الفعل ، وكلما زادت بساطة الموقف الذى يشغل الذهن كانت العلاقة أوثق بين المنبه وبين استجابة فعلية صريحة ، وكان الوعى المصاحب لها أقل غزارة وامتلاء ، فالشخص الذى يسير على أرض مستوية مثلاً إنما هو يقوم بعملية تكييف دائم بين خطواته والمكان الذى يضع فيه قدميه ، تكييف يخلو من التفكير والانفعال ، ولكن إذا تصورنا أن الأرض كانت وعرة شديدة الانحدار فإن الانفعال والتفكير سيظهران على هذا الشخص اللهم إلا إذا كان متعوداً على السير فى مثل هذه الظروف ، ففى هذه الحالة نجد أن زيادة التعقيد فى الموقف وزيادة الدقة والتناسق التى تتطلبها حركات قدميه بما يتمشى مع راحته وسلامته تحدثان أموراً أشد تعقيداً فى ذهنه ، فبالإضافة إلى إدراكه لطبيعة الأرض التى يمشى عليها فإنه قد يشعر بأن أية خطوة غير موفقة يخطوها قد تكون محفوفة بالخطر وقد يصعب التراجع عنها ، هذا الشعور حينما يصحبه انفعال يسمى إدراك الرجل لموقفه ، والتعديل والتكييف بين الدوافع المختلفة - بين التقدم بحذر والانبطاح على الأرض والتشبث بشىء والتقهقر وما إلى ذلك - والتنسيق بين هذه الدوافع فى شكل سلوك نافع إنما تعدل من الطبيعة الكلية لتجربة هذا الرجل .

ومعظم السلوك عبارة عن توفيق بين أفعال مختلفة تهدف إلى إشباع الدوافع المتباينة التى تؤلف فيما بينها السلوك ، والشعور بما فى السلوك من غزارة وأهمية يعتمد على تنوع الدوافع التى يتألف منها ، وحينما نقوم بالنشاط المألوف فى ظروف مختلفة بحيث يتحتم على الدوافع المكونة له أن تتكيف مع تيارات جديدة من الدوافع مردها الظروف الجديدة فإنه من المرجح حينئذ أن يزداد شعورنا بهذا النشاط غزارة وامتلاء .

وهذه الحقيقة العامة ذات أهمية كبرى فى الفنون ولا سيما فى الشعر والتصوير والنحت وفنون المحاكاة ، ففى هذه الفنون نشاهد أن العناصر المألوفة توجد بالضرورة فى ظروف جديدة كل الجدة ، فبدلاً من أن نرى شجرة حقيقية فى اللوحة

الفنية نرى شيئًا ربما يولد فى نفوسنا أثرًا يشبه ما تولده الشجرة ، إلا أنه ليس شجرة ، فالدوافع التى تثيرها الشجرة الحقيقية فى نفوسنا يتحتم عليها أن تتكيف والدوافع الجديدة التى توجدها الظروف الجديدة والتى مردها وعينا بأن ما ننظر إليه هو لوحة ، وهكذا تتاح الفرصة للدوافع الأولى لأن تتحدد على نحو جديد لم تألفه من قبل .

وهذا المثل هو بلا شك أبسط الأمثلة وأوضحها التى تبين لنا كيف تتعدل تجربتنا للأشياء نتيجة لورود هذه الأشياء فى ظروف مختلفة يصورها الفنان أو يصفها الأديب ، ولنأخذ مثلاً واضحًا آخر ، إن الأثر الذى يولده فى نفوسنا وصف أو عرض مسرحى لجريمة من الجرائم يختلف عما نشعر به إزاء معظم الجرائم الحقيقية لو حدثت أمام أنظارنا ، وسوف نتناول بالدراسة فيما بعد هذه الاعتبارات التى لها أهمية كبرى فى مناقشة الشكل الفنى (انظر ١٦ و ٢٤) وحسبنا أن نتبين هنا أن الفروق بين التجارب العادية والتجارب التى تتألف من عدد محدود من الدوافع التى ينبغى تناسقها وتضافرها ، وبين تلك التجارب الأخرى التى تتكون من عدد أكبر من هذه الدوافع ، ويتضح لنا الآن العلاقة بين هذه النقطة وبين مشكلة الموقف الجمالى بما يفترض فيه من أبعاد الذات واللاشخصية وغير ذلك من الأمور التى ناقشناها فى الفصل الثانى (قارن أيضًا الفصل الثانى والثلاثين) .

وغالبًا ما ينتج عن هذا التناسق بين عدد كبير من الدوافع المختلفة أنه لا يحدث أى فعل « صريح » ومن ثم نشأ خطر الظن بأنه لاينتج أى فعل مطلقًا ، أو بأن هناك عيبًا أو نقصًا فى هذه الحالة الذهنية التى لا ينتج عنها فعل ، ولكن الفعل الصورى والشروع فى الفعل اللذين لا يصلان إلى مرحلة الحركة العضلية الفعلية إنما هما أهم بكثير من الفعل الصريح عند الإنسان الناضج ، بل إن الفرق بين الإنسان الذكى أو المثقف والإنسان البليد الغبى هو فى مدى قدرتهما على إحلال الفعل الصورى والشروع فى الفعل محل الفعل الصريح إذ يتمكن الرجل الذكى من أن يدرك كيفية تركيب الشىء بمجرد النظر إليه بينما يضطر الرجل الأقل ذكاءً إلى أن يختبر الشىء بيديه ، والفرق بين الرجل الذى يفهم الشىء والرجل الذى لا يفهمه هو غالبًا فى أن

الأول يستطيع أن يقوم بالاستجابات اللازمة فى حدود الفعل الصورى أو الشروع فى الفعل وأن يعدل من هذه الاستجابات فى مرحلة الشروع هذه ، بينما لا يتمكن الرجل الثانى من أن يقوم بهذه الاستجابات إلا فى مرحلة الفعل الصريح أى فى نهاية تطور هذه الاستجابات ، وقد يتضح لنا الأمر إذا قارنا ما يحدث هنا بما يحدث فى حالة عالم الرياضة وإن كان نوع النشاط المعنى فى كلتا الحالتين مختلفًا ، فكون عالم الرياضة لا يحتاج - لكى يحل مسألة الرياضة - إلى تدوين الأشياء على الورق مثلما يفعل التلميذ بالمدرسة لا يدل على أنه يقل عن هذا التلميذ نشاطًا ؛ وإنما يعنى أن النشاط الذى يقوم به يتم فى مرحلة سابقة تكون استجاباته فيها فى ميدان الفعل الصورى أو الشروع فى الفعل ، وبالمثل حينما لا تظهر أية حركة صريحة، أو أية علامة خارجية من علامات الانفعال على الرجل الخبير الذى يقرأ الشعر أو يستمع إلى الموسيقى كما تظهر أعراض الاضطراب جلية على غير الخبير فلا يدل ذلك على أن الخبير يخلو من النشاط الباطنى ، فالاستجابة اللازمة لمعظم الأعمال الفنية هى من النوع الذى يتم فقط فى مرحلة الصورة أو الشروع فى الفعل ، إذ تحول الاعتبارات العملية عادةً دون ظهورها فى شكل صريح ، وليس هذا بأية حال مدعاة للأسف ، فطبيعة هذه الاستجابات تشبه عادةً طبيعة حلول المسائل لا البحث العقلى ذاته الذى يؤدى إلى الحلول ؛ إنهاعبارة عن تكيف انفعالى ، ونحن نستطيع أن نصل إلى أفضل الاستجابات عادةً حينما لا تزال الدوافع المختلفة التى يتعين التوفيق بينها فى مرحلة الشروع أو الصورة ، وقبل أن تتعقد الأمور وتطرأ اعتبارات دخيلة نتيجة للاستجابات الصريحة .

وسنطلق اسم « المواقف » على تلك الضروب من النشاط الصورى والشروع فى الفعل أو تلك النزعات إلى الفعل ، ولن نعجب إن وجدنا أن علم النفس لم يحرز تقدماً كبيراً فى تحليل هذه المواقف وتقسيمها حينما نلحظ العدد الهائل من النزعات المتباينة التى يثيرها الوضع الخارجي الواحد الذى نوجد فيه ومدى إمكان الاصطراع والقمع والتفاعل فيما بينها والدور الذى يلعبه كل منها فى التجربة الواحدة ، كما أن آلاف النزعات إلى الفعل قد تدخل فى عمليات التكيف المعقدة على الرغم من أن هذه النزعات لا تظهر فى شكل صريح ، لذلك فالدليل الوحيد على وجودها لابد إذن أن

يكون دليلاً غيرمباشر ، بل إن النوع الوحيد من المواقف الذى يمكن تحليله بوضوح وعن طريق مباشر هو ذلك الذى يتضمنه السلوك البسيط الذى تمكن مشاهدته ، وعن طريق مشاهدته نستطيع أن نكون فكرة عن الخطوات التى تمت فى النفس قبل ظهوره ، وحتى فى حالة السلوك البسيط فلا يمكننا أن نختبر على هذا النحو إلا جزءاً من الاستجابة فقط ، لا الاستجابة كلها .

ومن التجارب التى بطبيعتها لا تمكن مشاهدتها جميع التجارب التى يعنى بها النقد تقريباً . إننا قد نعجز عن تمييز أى فرق فى سلوك الشخص أو مظهره الخارجى حينما يقرأ قصيدتين متباينتين مثل The Miller's Tale و The Prioress Tale ومع ذلك فينبغى ألا يدفعنا إلى إنكار الدور العظيم الذى تقوم به المواقف فى التجربة الكلية ، فقد لا يظهر اختلافاً كبير بين تجارب عديدة حينما نختبرها عن طريق الاستبطان وندرس محتواها بما فيه من إحساسات وصور ، ومع ذلك فقد تكون هذه التجارب مختلفة فى الحقيقة اختلافاً شاسعاً فى نوع النشاط الذى تتضمنه وفى درجته ، لقد أهمل النقد طول الوقت هذه الناحية من التجارب ، الناحية الحافلة بالشروع فى الفعل والإثارة الطفيفة للنزعات والتهيؤ للقيام بفعل معين دون غيره ، ومع ذلك فمعظم ما فى آثار الشعر من قيمة لا يمكن وصفه إلا فى حدود الموقف والتوفيق والتوازن بين الدوافع وإزالة التوتر والتضارب فيما بينها ، بحيث يضفى كل دافع على الآخر حياة وغنى ، ومن أمثلة وصف آثار الشعر فى هذه الحدود تعريف أرسطو للتراجيديا(١)

(١) يقول أرسطو فى كتابه عن الشعر (الفصل السادس) : « المأساة هى محاكاة لفعل .. تحدث عن طريق إثارة الشفقة والرعب تطهيراً لمثل هذه العواطف وإصلاحاً منها » (قارن الفصل ٣٤) .

الفصل السادس عشر

تحليل القصيدة

إن الشروط التى يلزم توافرها فى الناقد البصير ثلاثة : أولاً : القدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفنى الذى يحكم عليه ، وذلك دون أن تتدخل فى تجربته عناصر شخصية صرفة . ثانيًا : القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى على أساس ما تتميز به التجربة من صفات عميقة غير سطحية . ثالثًا : القدرة على إصدار الأحكام السليمة على القيم .

ولعلم النفس - حتى فى مرحلته الحاضرة التى تقوم على مجرد التخمين - علاقة بهذه الأمور الثلاثة ، فالناقد يحكم دائمًا على التجارب أى على الحالات الذهنية . ومع ذلك غالبًا ما يكون جاهلاً بدون مبرر بالشكل العام للتجارب التى يعنى بها ، فليست لديه فكرة واضحة عن العناصر التى تتألف منها التجارب ولا عن مدى أهمية كل عنصر منها ، ولذلك فقد يكون من المفيد جدا أن نعرض هنا صورة تخطيطية للأحداث الذهنية التى تتألف منها تجربة مشاهدة لوحة فنية أو قراءة قصيدة من القصائد ، فإننا إن فهمنا الشكل أو النظام الذى فيما يبدو تأخذه التجارب فقد يؤدى ذلك على الأقل إلى زوال بعض الأفكار الخاطئة التى تحدّ بدون مبرر من الفائدة التى يجنيها بعض الأفراد من آراء البعض الآخر .

وسيوضح لنا ذلك مثلان : أولاً : يتفق الناس جميعًا على أن شعر (سوينبرن) Swinburne يختلف عن شعر (هاردى) Hardy فى بعض الصفات العامة ، وعلى أنهما

يستعملان الألفاظ استعمالاً متباينًا . ثانيًا : لما كان هذان الشاعران يختلفان فى المنهج لذا وجب على القارئ السليم أن يستجيب إزاء شعرهما على نحوين مختلفين ، وهو حين يقرؤهما على نفس المنوال إنما يظلم أحدهما أو كليهما معًا ، ويؤدى به ذلك إلى نقد خاطئ لا يلبث أن يزيله قليل من التفكير .

كذلك من السفه أن نقرأ شعر (بوب) Pope على نحو ما نقرأ شعر (شلى) Shelley . ومع ذلك فليس بمقدورنا أن نحدد الفروق الجوهرية بين هذين الشاعرين دون أن يكون فى متناول أيدينا تخطيط عام للشكل الذى تأخذه التجربة الشعرية مثل ذلك التخطيط الذى نحاول أن نقوم به هنا . إنه من الواضح أن الوسائل السيكولوچية التى يستخدمها الشاعران متباينة ، أما إذا كان الأثر الذى يولده الشاعران فى نفوسنا يختلف طبقًا لاختلاف هذه الوسائل فهذا سؤال لا نستطيع الإجابة عنه إلا إذا توفر لدينا أيضًا هذا التحليل للتجربة الشعرية .

وتمييزنا داخل التجربة الشعرية بين عناصر معينة هى الوسائل وعناصر أخرى هى الغايات التى تتوقف عليها قيمة التجربة - هذا التمييز يؤدى بنا إلى المثل الثانى الذى نود أن نسوقه هنا ، فمما لا شك فيه أن التجارب الفعلية التى يمر بها الناس حتى أفضل النقاد - حين يقرأون ما يسمى « القصيدة الواحدة » إنما تختلف اختلافًا شاسعًا فيما بينها ، وعلى الرغم من تلك التقاليد التى تنزع إلى إخفاء الفروق الضرورية فى التجارب لأغراض اجتماعية فلا ريب أنه من النادر أن تتشابه تجارب القراء للقصائد المعينة، هذه حقيقة لا سبيل إلى تغييرها ، إلا إن بعض هذه الفروق أهم بكثير من البعض الآخر ، ومتى تمكن النقاد من بلوغ الغاية التى تعتمد عليها قيمة القصيدة فلا يحول اختلافهم فى الوسائل دون أن يتفقوا جميعًا ودون أن يعين بعضهم بعضًا ، أما الفروق الخطيرة حقا فتلك هى وحدها التى تؤثر فى الملامح الرئيسية للتجارب ، والملامح التى تعتمد عليها « قيمة » هذه التجارب ، ونحن نعرف الآن ما فيه الكفاية عن الطرق التى يتبعها العقل فى نشاطه بحيث يمكننا التمييز بين العناصر الأساسية للتجارب وبين العناصر الأخرى ، فمثلاً نجد أن ناقدًا من أعظم النقاد الأحياء يثنى على هذا البيت لشكسبير :

لما فى الصور البصرية التى يثيرها من « جمال أخاذ » ، وهذا الخطأ الشائع - خطأ المغالاة فى أهمية صفات عرضية فردية فى الوسيلة التى تتبعها القصيدة لكى تحقق غايتها ، والصعود بهذه الصفات إلى مرتبة القيمة الأساسية للقصيدة - مرده الإيمان المسرف بالحقائق الشائعة لعلم النفس[١] .

وقد يُسَهِّل علينا الرسم الإيضاحى المقابل مهمة تحليل التجربة التى نمر بها حينما نقرأ قصيدة من القصائد ، على شريطة أن ندرك بوضوح مدى ما فى هذا الرسم من قصور .

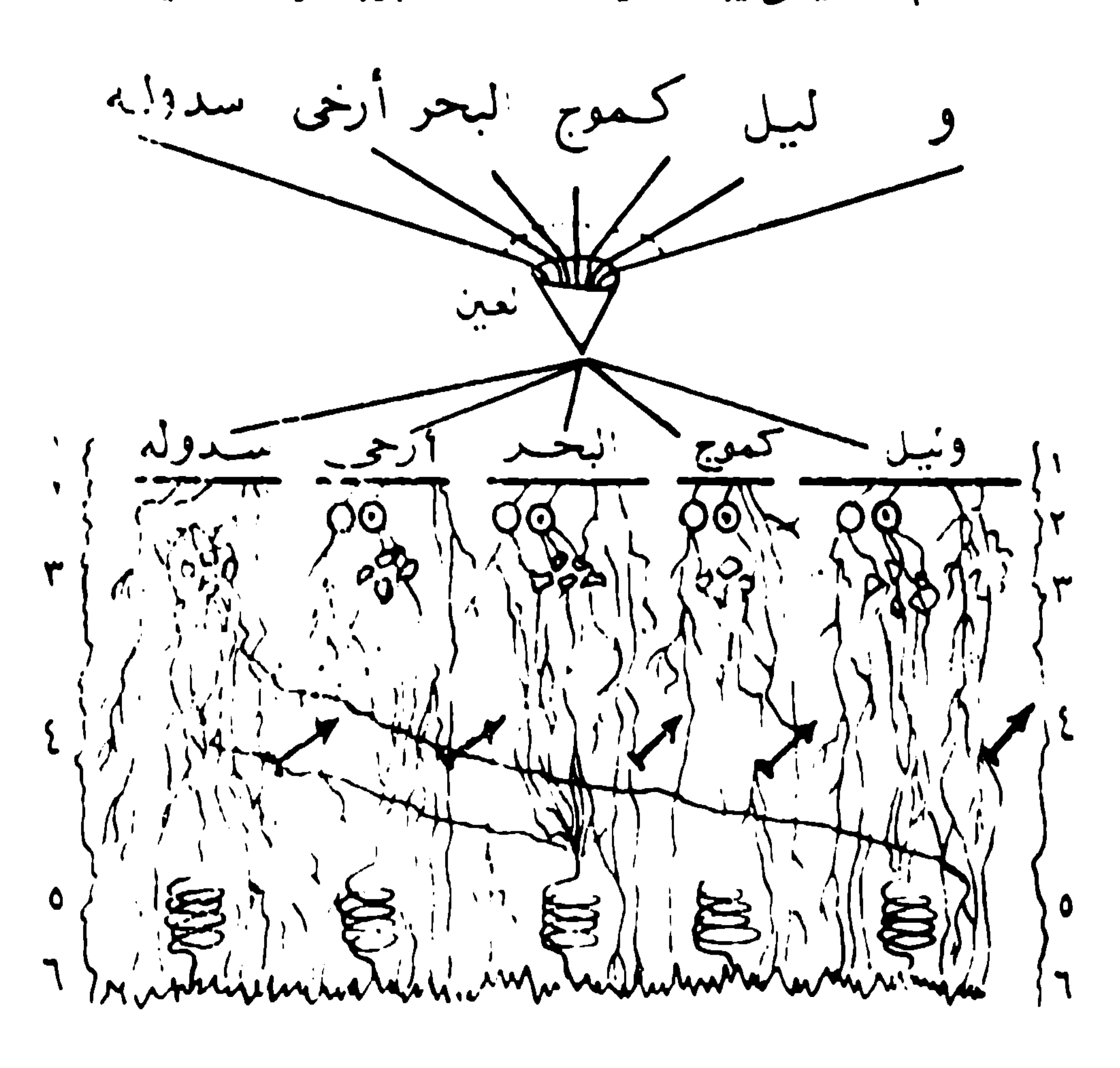
فنحن لا نقصد أن العلاقات المكانية بين أجزاء هذا الرسم تمثل فعلاً علاقات مكانية بين أجزاء الشىء فى الأصل ؛ إذ ليس هذا الرسم صورة للجهاز العصبى ، كما أنها أيضًا لا تمثل علاقات زمنية فى الأصل ، إن تصوير الأمور تصويراً مكانيًا سواء عن طريق المخيلة أو عن طريق رسم بيانى لا يؤدى إلى سوء الفهم إلا عند أولئك الذين لا يتوفر لديهم الحذر الكافى . وخليق بنا أن نخاطر بهذا القدر الضئيل من سوء الفهم من أجل تلك الخدمة الجوهرية التى يؤديها هذا التصوير فى توضيح المسائل المجردة بحيث يمكن مثولها أمام العقل فى الوقت نفسه وبشكل مركز ، على حين إنها تظل غامضة مضطربة بدون هذا التصوير .

ويمكننا أن نبدأ برسم بيانى للأحداث التى تتم حينما نقرأ قصيدة من القصائد، أما سائر التجارب الأدبية الأخرى فهى لا تختلف عن تجربة قراءة الشعر إلا فى كونها أكثر بساطة .

ويبين الرسم العين أثناء قراءتها مجموعة من الكلمات المطبوعة المتلاحقة ، وينتج عن هذه القراءة تيار من الاستجابة نستطيع أن نميز فيه بين ستة أنواع مختلفة من الأحداث

(١) ليس وصف الصور إلا جزءًا من المراحل الأولى فى علم النفس ، بل يمكننا غالبًا أن نقيس مكانة عالم النفس وشأوه بمقدار ما يضفى من الأهمية على خصائص الصور ، ويبدو نظريًا أن الصور ليست إلا نتاجًا كماليًا علاقة خاصة بعملية بعث الانفعال (قارن كتاب - The Meaning of Meaning . pp. 148) 151 انظر كتاب (سبيرمان) The Nature of Intelligence Spearman الفصل الثانى عشر حيث يناقش المؤلف بعض البحوث التجريبية فى فائدة الصور .

رسم تخطيطى يبين ما يحدث أثناء تجربة قراءة قصيدة



١ ـ إحساسات مرئية

٢ ـ صور مرتبطة

٣ ـ صور متحررة

٤ ـ إشارات

٥ ـ انفعالات

٦ ـ مواقف

○	الصورة السمعية
⊙	الصورة اللفظية
○ଌ	صور متحررة
↗	إشارات
⁝⁝	انفعالات
⁓	مواقف

١ - الإحساسات المرئية للكلمات المطبوعة .

٢ - صور مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بهذه الإحساسات .

٣ - صور متحررة نسبيًا .

٤ - إشارات إلى أشياء مختلفة أو « أفكار » عن هذه الأشياء .

٥ - انفعالات .

٦ - مواقف عاطفية إرادية .

وكل نوع من هذه الأحداث يحتاج إلى بعض التفسير والوصف المركز .

إن الإحساسات المرئية للكلمات المطبوعة هى الشىء الذى تعتمد عليه سائر التجربة (فى حالة الشخص الذى لم يسبق له معرفة بالقصيدة) ، غير أن هذه الإحساسات ليست ذات أهمية كبرى بالنسبة لمعظم القراء ، فليس لشكل الحروف المفردة أو لحجمها أو للمسافات التى بينها تأثير كبير على سائر الاستجابة ، حقا إن القراء يختلفون كثيرًا فيما بينهم فى هذا الصدد ، فبعض القراء تقوم عندهم العادة بدور كبير بحيث إنهم لا يستسيغون إلا تلك الطبقة المعينة التى قرءوا فيها القصيدة للمرة الأولى ، وإذا قرأوها فى طبعة مختلفة يكون ذلك سببًا لانزعاجهم ، ولكن معظم القراء ليسوا على هذه الدرجة من التدقيق ، وتثير فيهم الإحساسات المتباينة نفس الاستجابة طالما كانت الحروف واضحة ويمكن قراءتها ، وطالما كانت تسمح للعين أن تتحرك بسهولة أثناء عملية القراءة ، ولا شك أن هؤلاء فى إطار النظام الاقتصادى الحالى هم فى وضع أفضل من قلة المدققين ، ومع ذلك فلا يدل هذا على أن الطباعة الجيدة عامل لا قيمة له ، ومما يثبت عكس ذلك أن فن الخط يحتل مكان الصدارة بين الفنون الصينية ، ولكنه يدل فقط على أن الطباعة تنتمى إلى فرع آخر من فروع الفن ، وفى التجربة الشعرية نجد أن الكلمات تولد أثرها عن طريق ما يرتبط بها من صور ، وعن طريق ما نكتفى عادةً بتسميته معناها ، وسوف نتناول بالدراسة عاجلاً ماهية هذا المعنى ، وكيفية دخوله فى التجربة .

الصور المرتبطة يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها ، إذ تصحبها عادةً أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة ، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية - أى وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنة أو « أذن العقل » ، وصورة اللفظ - أى إحساس الشفتين والفم والحلق حينما تلفظ الكلمة.

والصور السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحًا ، فمعظم الناس حين يقرأون بيتًا من الشعر ببطء قراءة صامتة يحسون بنفس الإحساس الذى يحسون به حين يقرأونه بصوت مرتفع ، ولكنهم يختلفون عادةً فيما بينهم اختلافًا كبيرًا فى مدى مطابقة صورة الصوت هذه والصوت الذى يحدثونه فعلاً حين يقرءون الكلام بصوت مرتفع ، فكثير من الناس فى استطاعتهم أن يتخيلوا صور الصوت بدرجة من الدقة والتمييز يعجزون عن بلوغها حين يلفظون الكلام فعلاً ، بيد أنه توجد أيضًا حالات أخرى يحدث فيها نقيض ذلك ، ما هى إذن الأهمية التى نعزوها إلى الوضوح والغزارة والدقة فى صور الصوت أثناء القراءة الصامتة؟ وإلى أى حد يختلف الناس فى استجاباتهم الكلية للقصائد إذا كانوا يختلفون فى قدرتهم على توليد هذه الصورة ؟ وما هى مزايا القراءة بصوت مرتفع ؟ هذه هى بعض المسائل العملية فى النقد التى نحن فى حاجة إلى تحليلها لكى نجد لها حلاً ، لذلك كان من الأفضل أن نرجئ مناقشتنا لها حتى يتوفر لدينا هذا التحليل ، ولكن العامل الرئيسى الذى يسبب الخلط والذى يحول دون فهم الأمر فهمًا واضحًا إنما هو يتعلق بالصور ، ولذلك فيحسن أن نناقش هذا العامل الآن ، وفضلاً عن ذلك فإن له أهمية كبرى بالنسبة لموضوع الجزء التالى .

ليست هناك علاقة لازمة بين الصفات الحسية للصور ، بين حيويتها ووضوحها ودقة تفاصيلها وما إلى ذلك وبين الآثار التى تولدها ، فقد تكون لصور مختلفة فى هذه النواحى آثار متشابهة جدا ، لقد بالغ النقاد فى أهمية الصفات الحسية للصور ؛ فالذى يضفى على الصورة فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثًا عقليًا له علاقة خاصة بالإحساس ، فالصورة أثر خلفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن ، ولكننا نعلم أن استجابتنا

العقلية والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسى بينها وبين الإحساس ، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنما تصبح عنده مجرد هيكل ، ومع ذلك فهى تمثل إحساسًا لا يقل عن الإحساس الذى تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح ، وبعبارة أخرى نقول ليس الشىء المهم هو « التشابه » الحسى بين الصورة والإحساس الذى هو أصل الصورة ، بل هو علاقة أخرى بينهما ، خفية علينا ولا تزال سرًا من أسرار علم الأعصاب (قارن الفصل الرابع عشر) .

لذلك يجب علينا أن نحاول جادين مقاومة ميلنا الطبيعى إلى افتراض أن الصورة تزيد فاعلية كلما زادت وضوحًا وبروزًا ، فمن الناس من يعترفون بأنهم لم يجربوا أية صورة أبدًا ، ومع ذلك فلهم أحكام سديدة فى الفن ، على حين أنه لو صحت الفكرة الشائعة التى تقول بأن وضوح الصورة هو أهم جزء فى التجربة الفنية لعجز هؤلاء الناس عن معاناة التجارب الفنية ، إن ما تغفله هذه الفكرة هو أن هناك « شيئًا » ما يحل محل الصور الواضحة عند هؤلاء الناس ، وأن غياب الصور التمثيلية (أى التى تحاكى الموضوعات) لا أهمية له طالما كان الشىء الذى يحل محل هذه الصور فعالاً يفى بالغرض ، ولكى يكون فعالاً يتحتم عليه أن يتضمن السيطرة على الاستجابات الانفعالية والفكرية ، ولا أظننا بحاجة بعد ذلك إلى تبيان أنه كلما زادت الصور دقة ووضوحًا (لدى أولئك الذين تمكنهم طبائعهم من توليد الصور) زادت دقة الأثر الذى تولده هذه الصور فى النفس . ولا عجب إذن فى أن بعض الشعراء وكبار النقاد يتميزون بقدرة خارقة على توليد الصور القوية ، وفى أنهم يدينون بالكثير لقدرتهم هذه . إن أحدًا لا ينكر مدى فائدة الصور بالنسبة لبعض الناس ، ولكن الخطأ هو فى الاعتقاد بأن الصور لا غنى عنها بالنسبة للجميع .

أما صورة اللفظ فلا يسهل ملاحظتها كالصورة السمعية ؛ ومع ذلك فقد يعتمد نوع القراءة الصامتة على هذا الضرب من الصور أكثر من اعتماده على الصور الصوتية ، إذ يندر أن تستسيغ الأذن مجموعة من المقاطع يصعب نطقها أو يؤلم لفظها ، وعادةً يرتبط هذان النوعان ارتباطًا وثيقًا بحيث يصعب تحديد أيهما هو مصدر القبح ، فلا شك أننا فى بيت مثل :' Heaven, which mans generation draws

نجد أن الصوت كريه ، كما نجد أن الحركات التى يتطلبها نطق الألفاظ مصدر إرهاق للشفاه .

ويتضح لنا مدى ما يحدثه تغيير أحد هذين النوعين من الصور من تأثير فى النوع الآخر إذا قمنا بتجربة بسيطة كهذه . إن معظمنا إذا حاول أن يقرأ قراءة صامتة وهو فاغر فاه تماماً ، أو وهو يضغط بأسنانه على لسانه طول الوقت سيلاحظ أن الصور السمعية قد أصابها تغير غريب . ومع أننا لا نعرف بالتأكيد كيف نفسر هذه التجربة ، إلا أنها تجربة مفيدة من شأنها أن تثبت وجود هذين النوعين المختلفين من الصور لأولئك الذين لم يتنبهوا لوجودهما حتى الآن ، وطبيعى أنه يجب عدم الخلط بين هذه الصور اللفظية وبين الحركات الفعلية الضئيلة التى يقوم بها البعض (أو الجميع كما يزعم السلوكيون) أثناء قراءتهم الصامتة .

ونستطيع أن نطلق على هذين الضربين من الصور المرتبطة اسم « الصور الكلامية » ، وهما يمدان المرء بالعناصر التى تؤلف ما يسمى « البناء الشكلى » فى الشعر ، ويختلف هذان النوعان عن النوع التالى فى أنهما عبارة عن صور للكلمات لا للأشياء التى ترمز لها الكلمات ، وفى أنهما مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالإحساسات المرئية للكلمات المطبوعة .

الصورة الحرة : إن الصور الحرة ، أو الأحرى أن نقول إن أحد أنواع الصور الحرة ، وهو الصور المرئية أو الصور التى نراها بالعين الباطنة أو « بعين العقل » ، يحتل مكانًا بارزًا فى الكتابات النقدية بحيث أهمل النقاد أنواع الصور الحرة الأخرى ، فكما بينا فى فصل سابق : لكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه .

ومعظم الكتابات النقدية التى عالجت هذا الموضوع فى الماضى - من كتابات (لونجيناس) Longinus إلى (ليسنج) Lessing يعيبها افتراض أن جميع القراء الحساسين الواعين يجربون نفس الصور ، وهو افتراض يبدو طبيعيًا حتى نتناوله بالدراسة والفحص ، ولا يزال هذا الخطأ منتشراً حتى الآن فى الوقت الذى لا يوجد فيه ما يبرر هذا الجهل ، وهكذا نجد ضرباً من النقد السطحى المتسرع الساذج لا يزال يكتب ويمر علينا دون أن يناقشه أحد أو يبين ما فيه من خطأ ، إنه ينبغي لنا

أن ندرك بوضوح تام أن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم فى أنماط الصور التى يستخدمونها فحسب ، وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك فى طبيعة الصور الجزئية الخاصة التى يولدونها ، ففى استجابتهم الكلية للقصيدة أو لأحد الأبيات التى تتألف منها نجد أن الصور الحرة هى النقطة التى قد تختلف فيها قراءة شخصين أكثر من غيرها ، وإن كان من الجائز أن هذا الاختلاف لا أهمية له ، فإذا قرأ القصيدة الواحدة خمسون شخصاً فإنهم لا يجربون صورة واحدة مشتركة ولكن خمسين صورة مختلفة ، ولو كانت قيمة القصيدة ترجع إلى قيمة الصورة المرئية التى تثيرها بوصفها صورة ؛ لحق لنا حينئذ أن نيأس من النقد ، ولكن أولئك الذين يؤكدون أهمية هذا الجانب « الصورى » من الاستجابة الشعرية إنما يتصورون الصور على نحو ساذج حقا .

ولكن إذا لم تكن قيمة الصورة المرئية فى التجربة هى فى كونها صورة ترى - أى إذا لم نكن نحكم على الصورة بوصفها صورة - فكيف إذن نحكم عليها ؟ ليس من المحتمل أن يكون هذا العدد الكبير من النقاد - ولا سيما أولئك الذين كانت لديهم خبرة طويلة بالفنون المرئية - قد ضيعوا وقتهم سدى حينما أكدوا لنا أهمية الصور ، لذلك يلزمنا أن نبين الدور الذى تلعبه الصور الحرة فى التجربة الشعرية الكلية لكى نفهم سر هذا التأكيد . ويتضح لنا هذا الدور حينما نحول اهتمامنا عن الصفات الحسية للصور إلى تلك الصفات الأخرى الأكثر أهمية ، والتى هى أقرب إلى جوهر الصور ، تلك الصفات التى تعتمد عليها فاعلية الصور فى التأثير على بقية التجربة لقد قلنا فيما سبق : إن الصور التى تختلف فى صفاتها الحسية قد تكون لها الآثار نفسها فى النفس ، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لكان من الغريب حقا ألا يختلف الناس الذين تتولد لديهم أنماط مختلفة من الصور اختلافاً هائلاً . ولكن لما كانت الصور قد تمثل إحساسات بدون أن تكون هى شبيهة بهذه الإحساسات ، تمثلها بمعنى أنها تحل محلها ، فإن الفروق فى درجة الشبه بين الصورة والإحساس لن تصبح لها أهمية كبرى فى تحديد قدرة الصورة على توجيه الفكر وإثارة الانفعال ، ومن الطبيعى كما رأينا أن يعتقد أولئك الذين لديهم القدرة على توليد الصور المحسوسة الواضحة أن الوضوح والتميز يصاحبان قدرة الصور على التأثير فى الفكرة والانفعال

وحينما يبدو أن الناقد الذى يتمتع بالذكاء والحساسية يثنى على الصورة التى يراها بعينه الباطنة ، فالحقيقة هى أنه يثنى على قدرة الصورة على التأثير فى الفكر والانفعال .

ومن السفه - كما رأينا أيضًا - أن نحكم على الصورة كما نحكم على شىء حسى نراه ، إن الذى يبحث عنه المصورون فى الشعر أو أولئك الذين يهتمون أولاً بما هو مرئى فى العالم ليس هو الصور الحسية المرئية ، ولكن سجلات للمشاهدة أو منبهات للانفعال .

وهكذا لا يعيب الصور أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية طالما كانت هى (أو ما يحل محلها عند من لا تتولد لديهم صور) تحدث الأثر المطلوب ، ولكنه يجب أن نؤكد هنا أن إحداث هذا الأثر أمر لا بد منه . ولما كان خلو الصور من العناصر الحسية عند معظم الناس معناه - عادةً - أن الصور لا تؤثر فيهم بالقدر الكافى ، فإن تعودهم على القراءة بحيث ينمون هذه العناصر بأكبر قدر ممكن قد يساعد الصور على إحداث أكبر أثر ممكن فى نفوسهم ، هذا بالطبع طالما هم لا يهتمون بالتفاصيل الخاصة للنواحى الحسية اهتمامًا أكثر مما ينبغى .

ولا شك أن القارئ سيدرك أن هناك حالات شاذة لا ينطبق عليها هذا القول ، فهناك أمثلة عدة يؤدى فيها إنماء العناصر الحسية للصور إلى إتلاف الأثر الذى تولده هذه الصور ، وفى هذه الأبيات مثلاً للشاعر (مرديث) Meredith البارع فى توليد هذا الضرب من الصور :

« وهكذا وللأسف أنهى الحب ما أنجبه من رباط بين هذين الزوجين المتباينين كل التباين ،

لقد كانا مثل صقرين سريعين وقعا فى شرك ،

وقضى عليهما أن يطيرا فيه طير الخفافيش » .

نجد أننا إذا حاولنا أن نتخيل الصور التى فيها بوضوح وتميز فإن ذلك يلحق ضررًا بالتأثيرات الفكرية والانفعالية التى تبعثها هذه الصور .

الدوافع والإشارات : يلزمنا الآن أن نناقش تلك التأثيرات الجوهرية الأكثر أهمية والتى أكدنا أهميتها فيما سبق واعتبرناها المصدر الحقيقى لقيمة التجربة ،

ويستحسن فى هذه المرحلة أن نعود إلى الرسم الإيضاحى . إن الخطوط الرأسية التى تمتد بشكل غير منتظم من أعلى إلى أسفل ، وتبدأ من الإحساسات المرئية للكلمات وتخترق الصور المرتبطة وتمضى فى طريقها حتى تصل إلى أسفل الرسم ، إنما يقصد بها تمثيل تيارات الدوافع التى تجرى داخل العقل .

ويبين الرسم كيف تبدأ هذه الدوافع عند الإحساسات المرئية ومدى اعتمادها على الصور المرتبطة التى تحدد معظم مجراها ، والمقصود من وضعنا الصور الحرة فى القسم الثالث هو أن نبين كيف أنه على الرغم من أن بعض الصور الحرة تنشأ من الإحساسات المرئية للكلمات إلا أن هذه الصور الحرة تستمد شخصيتها إلى حد بعيد من الصور المرتبطة ، وهكذا يؤكد لنا الرسم الأهمية الكبرى للصور المرتبطة أى العناصر الشكلية فى الشعر .

وهذه الدوافع هى بمثابة لحمة التجربة التى تتكون سداتها من شكل العقل ونظامه السابق على التجربة ، والذى هو عبارة عن جهاز منظم من الدوافع الممكنة ، إلا أن وجه الشبه هنا غير كامل لأن السداة واللحمة فى هذه الحالة ليستا مستقلتين ، فمجرى هذه الدوافع وكيفية تطورها تعتمد كليةً على الحالة التى يكون فيها العقل ، وهكذا يتضح أن الدوافع - أى اتجاهها وقوتها وكيفية تأثير بعضها فى البعض الآخر - هى العناصر الجوهرية الأساسية فى كل تجربة ، وكل ما فى سائر التجربة من عناصر سواء كانت فكرية أو انفعالية إنما يظهر نتيجة لنشاط هذه الدوافع ، فهذا الخيط الدقيق من المنبهات الذى يأتى من الخارج ويدخل عن طريق العين يجد أمامه عدداً لا يحصى من النظم والأجهزة المسلسلة ، التى تتألف من نزعات فى حالة توازن دقيق ، ولكنه على درجة من القوة وموجه بدقة بحيث إنه يحدث بمفرده اضطراباً فى بعض الأجهزة ، فالمعنى الحرفى للكلمة يدركه العقل بمجرد رؤية العين لها وبدون سماعها أو التلفظ بها فى الباطن ، إلا أن الآثار التى يولدها هذا المنبه تزداد لدرجة هائلة ويتسع نطاقها جدا حينما يعضده منبه آخر مصدره الصور المرتبطة ، فعن طريق الصور المرتبطة تتم معظم الآثار الانفعالية، وفى أثناء اضطراب الأجهزة تزداد الآثار حدة كلما أثير جهاز جديد . وهكذا يمكننا أن نفسر ما قد يبدو من تناقض فى

استجابتنا أثناء قراءة الشعر ، تناقض يظهر فى قدرة منبه ضئيل تافه مثل رؤية علامات على الورق على إثارة طاقات العقل بأجمعها .

ولنتحول الآن إلى معالجة الإشارات ، إن الأحداث العقلية الوحيدة التى ترتبط بالكلمات المرئية ارتباطًا وثيقًا مثلما ترتبط بها « الصور المرتبطة » هى تلك الأحداث الغامضة التى تسمى عادةً أفكارًا ؛ ولذلك فربما كان من الواجب أن توضع الأسهم التى ترمز إلى الأفكار فى الرسم الإيضاحى بالقرب من الإحساس المرئى للكلمات ، فمجرد رؤية أية كلمة مألوفة تصحبها عادةً فكرة عما قد تمثله هذه الكلمة وهذه الفكرة هى ما يسمى أحيانًا « معنى » الكلمة أو المعنى الحرفى أو النثرى لها ، ولكنه من الحكمة أن نتجنب كليةً استعمال لفظة « معنى » كرمز ، أما لفظة « فكرة » فهى أقل قابلية للبس ويمكن تلافى الغموض فى استخدامها متى ما حدد معناها .

وأهم ما فى الفكرة هو أنها توجه الانتباه إلى الشىء أو تشير إليه ، ولكن ما كنه هذه الإشارة ؟ وكيف تشير الفكرة إلى شىء بالذات دون غيره ؟ وما هى العلاقة بين الفكرة والشىء الذى تشير إليه ؟ لقد حاولنا تخطيط إجابة عن هذه الأسئلة فى الفصل الحادى عشر ، ويجب علينا الآن أن نعالج المسألة بالتفصيل ، فبدون نظرة واضحة - وإن كانت بطبيعة الحال غير كاملة - فى هذه المسألة يستحيل علينا تجنب الغموض والخلط فى مناقشتنا لموضوعات مثل الصدق فى الفن ، ومشكلة التعارض بين الفكر والانفعال التى يكتنفها اللبس والغموض ، وحدود العلم وطبيعة الدين وغيرها من الأمور الكثيرة التى من واجب النقد أن يعالجها .

إن الحقائق التى قام على أساسها تأمل العلاقات بين الأفكار والأشياء التى هى موضوع هذه الأفكار قد حصلنا عليها حتى الآن عن طريق الاستبطان ، ولكنه من المعروف أن ما يعطينا إياه الاستبطان من حقائق غير أكيد ولا يمكن الاعتماد عليه ، كما أن الموقف الخاص الذى يقفه المشاهد فى هذه الحالة قد يحول دون النجاح . حقا أنه فى مقدور الاستبطان فى بعض الحالات أن يعيننا على كشف العلاقات بين الأحداث التى تجرى داخل العقل ، غير أنه لا يستطيع وحده أن يفيدنا عن العلاقات بين هذه الأحداث والعالم الخارجى ؛ وهذا بالضبط نبحث عنه حينما نتساءل عن

العلاقة بين الفكرة والشيء الذى هو موضوع هذه الفكرة ، من الجلى إذن أنه يتحتم علينا أن نذهب إلى ما هو أبعد من الاستبطان لكى نصل إلى جواب عن هذا السؤال .

لا شك أن هناك علاقات عِلِّيَّة بين الأحداث التى تجرى داخل العقل ، والأحداث خارجه ، هذه العلاقات تكون أحيانًا على قدر من البساطة : فدقات الساعة - مثلاً - هى علة تفكيرنا فى هذه الدقات ، والعلاقة بين الشيء الخارجي وفكرتنا عنه هى علاقة مباشرة فى هذه الحالة والنظرية التى نعتقدها هى أن فكرتنا عن الدقات هى مجرد فكرة سببتها الدقات على نحو مباشر - أى أن فكرة الدقات ليست أقل أو أكثر من مجرد فكرة أحدثتها هذه الدقات .

إلا إن الفكرة فى معظم الحالات تكون فكرة « عن » شىء غير حاضر ولا يولد تأثيراً مباشراً فى الذهن ، ومن هذه الحالات تجربتنا لقراءة القصيدة ؛ فالذى يؤثر فى الذهن تأثيراً مباشراً فى هذه الحالة هو الكلمات المطبوعة على الورق على حين أن الأفكار التى تثار فى أذهاننا ليست أفكاراً عن كلمات ، بل هى أفكار عن أشياء أخرى « تمثلها » الكلمات فكيف إذن تستطيع نظرية العلية فى التفكير أن تفسر العلاقة بين هذه الأشياء النائية ، وبين الأفكار التى هى أفكار « عنها » ؟ لكى نتمكن من الإجابة عن هذا السؤال يتحتم علينا أن ندرس الطريقة التى نتعلم بها ما ترمز له الكلمات . فلولا عملية التعلم هذه لكنا نفكر فى الكلمات ذاتها ، وليس فيما ترمز له الكلمات .

وليس من الصعب أن نحلل العملية التى نتعلم عن طريقها كيفية استخدام الكلمات ، فنحن نسمع الكلمة الواحدة تستعمل فيما يتعلق بموضوعات من نوع معين فى مناسبات عدة ؛ وبعد ذلك نسمع هذه الكلمة فى غياب تلك الموضوعات ، وطبقًا لأحد القوانين الأساسية المعدودة المعروفة والتى تحكم العمليات الذهنية يحدث فى الذهن حينئذ شىء يشبه ما كان يحدث لو كان أحد هذه الموضوعات ماثلاً بالفعل مستحوذاً على الانتباه . وهكذا تصبح الكلمة « علامة » لموضوع من هذا النوع من الموضوعات ، فالكلمة التى كانت فى الماضى جزءًا من علة أثر معين فى الذهن أصبحت الآن يتبعها أثر مشابه فى غياب بقية العلة السابقة، أى غياب الموضوع المعين ،

ويبدو أن هـذا النوع من العلية مقصور على الأنسجة الحية ، والعلاقة هنا بين الفكرة وبين مـوضـوع الـفكرة عـلاقـة أقل مـبـاشـرةً ، فـالفكرة هـى « عن » مـوضـوع كـان بالإضـافـة إلى العـلامـة علة لأفكار مماثلة ، فـهى إذن فكرة « عن » الجـزء الغـائب من العـلامـة ، أو بعـبـارة أدق إنهـا فكرة « عن » أى من الموضـوعـات التى تكمل العـلامـة بوصفها علة .

وفى حدود هذا التفسير تصبح جميع الأفكار عامة ، بمعنى أنها أفكار عن أى موضوع « يشبه » هذه الموضوعات أو تلك ، اللهم إلا حينما تكون العلاقة بين موضوع الفكرة والفكرة علاقة علية مباشرة كما هى الحال فى فكرتنا عن كلمة نسمعها مثلاً ، ونحن لا نستطيع أن نفكر فى « هذا الشىء » « بالذات » إلا حينما تكون لدينا علاقات مباشرة من هذا النوع ، وحينما لا تتوفر هذه العلاقات المباشرة فيتحتم علينا أن نفكر فى « شىء من الأشـيـاء التى من نوع معين » ، ومع ذلك فإننا نتـمكن عن طريق حـيل شتى من أن نحصل على شىء واحد من نوع معين بحيث نشبع حـاجتنا إلى الجزئية فى التـفكيـر ، وأكثـر هذه الحـيل شيـوعًـا أن نجـعل النوع مـرتبطًا فى فكرتنا بمكان وزمان معينين ، فتصبح فكرة البعوضة مثلاً فكرة « البعوضة التى هى هناك الآن » ، وذلك عن طريق جمـعنا بين فكرة « أحد الأشياء من نوع البعوض » وبين فكرة « أحد الأشـيـاء من النوع الذى هـناك » وفكرة « أحـد الأشـيـاء من النوع الذى هو الآن » ، ويجدر بنا أن نتغاضى عما فى هذه العبارات من تعقيد أو صعوبة ، فالأفكار المركبة على هذا النحو هى وحدها القابلة للصدق والكذب ، أمـا الأفكار البسيطة ، مثل فكرة « مـا هو مـوجـود الآن » ، فـلا يمكن إلا أن تكون صـادقة ، إن صـدق الفكرة أو كذبها يعتمدان على وجود شىء من النوع المشـار إليه ، وعلى ضـرورة وجود شـىء مـا الآن ، ولكنه ليس من المؤكد على الإطلاق أن وجـود شىء هناك دائمًـا أمـر ضـرورى ، فـمن المحتمل جدا ألا توجد بعوضة الآن فى ذلك المكان الذى كنا نعتقد وجودها فيه حينئذ .

إنه من المهم جدا أن ندرك الطبيـعة العـامة الغـامضـة لكل إشارة لا تتحـدد بمكان وزمـان لكى نفـهم مدلولات لفظة الصـدق التى قد نقصـدهـا حينمـا نصف الشـعـر بأنه صادق (قارن الفصل الخامس والثلاثين) .

إن أولى الأفكار التى تنشأ عندنا أثناء قراءتنا للشعر هى الأفكار التى تحدثها الكلمات ذاتها ، وهى ما يمكن تسميته مدلولات الكلمات ، غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية ، أفكاراً قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث فى حالة الألفاظ التى تحكى الأصوات[1] onomatopeia ، وإن كان يندر أن توجد هذه الأفكار فى الواقع مستقلة عن المدلولات ، وأهم من هذه الأفكار تلك الأفكار الأخرى التى تسببها المدلولات ، تلك الشبكة من التفسيرات والتخمينات التى تصدر عن المدلولات بما تتيحه من فرص للخطأ وسوء الفهم ، وتختلف القصائد فيما بينها اختلافاً أساسيا فى مدى لزوم هذه التفسيرات لها ، فغالباً ما يكون فى المدلول وحده (بدون أية حاجة إلى أفكار أخرى) ما يكفى لإحداث الاستجابة الكلية ، كما هى الحال فى شعر (سوينبرن) Swinburne مثلاً :

« وهناك تهبط أشباح الزهور المتوهجة وتقترب ،

والساعات التى تمضى سريعاً تبسط أجنحتها وتطير ،

بينما هى تتمكن من أن ترى ، على ضوء بريق لا شكل له ،

الأفواه الميتة .

لأحلام عديدة وتسمعها تغنى وتتنهد عبر الجداول الباردة » . إن كل ما يتطلبه هذا اللون من الشعر يكاد لا يتعدى مجرد أفكار غامضة عن الموضوعات التى تمثلها الكلمات ، فلسنا بحاجة إلى أن نجد فيه علاقة مفهومة بين هذه الأفكار . أما فى شعر (هاردى) Hardy فلن نستطيع أن نحصل على الأثر الكامل عن طريق الصوت والمدلول وحدهما :

(١) يجب أن نميز هنا بين نوعين من هذه الألفاظ : نوع يحكى فيه صوت الكلمة (سواء كان صوتها الفعلى أو الصورى) صوتاً طبيعياً مثل The galloping horses, the buzzing of bees وما إليها (يماثلها فى اللغة العربية « شقشقة » العصافير مثلاً - المترجم) ، ونوع آخر لا يشبه فيه صوت الكلمة أى صوت طبيعى ، ولكن يكون فيه صوت الكلمة بحيث يثير صورة سمعية حرة للصوت المقصود ، والنوع الثانى هو أكثر النوعين شيوعاً .

« من ذا الذى فى الغرفة المجاورة ؟ لقد بدا لى أننى رأيت شخصاً
فى الفجر - شخصاً لا أعرفه - يمر من هنا »

« لا ، إنك لم تر شيئًا ، لقد مضى دون أن يراه أحد »

وبين هاتين الحالتين - بل حالات أخرى أشد تطرفًا - نستطيع أن نجد جميع درجات التفاوت بين قصيدة وأخرى فى الأهمية النسبية للصوت والمدلول وعملية التفسير الإضافية ، وبالإجمال التفاوت فى الأهمية النسبية للشكل والمضمون ، ومن الأخطاء المغرية فى النقد ، والتى لا يقاوم إغراءها إلا القليلون افتراض علاقة مثلى معينة يجب أن تتحقق بين هذه الأجزاء المختلفة من التجربة ، والحكم على القصيدة التى تتبع هذه العلاقة بأنها أفضل وأعظم من قصيدة أخرى لا توجد هذه العلاقة بين أجزائها المختلفة ، وهذا مثل آخر لأكثر الأخطاء شيوعًا فى النقد ، ألا وهو الخلط بين الوسائل والغايات ، بين « التكنيك » أو المصنعة الفنية وبين القيمة ، ولكنه لا يمكننا أن نقول إن هناك مكانة مثلى للصوت أو المدلول فى الشعر أكثر مما نستطيع أن نقول إن هناك شكلاً مثاليًا واحداً للحيوان ، فليس الكلب نوعًا معيبًا من القطط ، كما أن (سوينبرن) ليس صورة معيبة من (هاردى) ، ومع ذلك فهذا الضرب من النقد شائع إلى درجة كبيرة حقا ، ومن أمثلته المعروفة الاعتراض على شعر (سوينبرن) على أساس افتقاره إلى الأفكار .

وغنى عن الذكر أن بعض التراكيب قد يكون أنجح من البعض الآخر فى أنواع معينة من الشعر ، فمتى ما تحدد نوع التأثير الذى يستهدفه الشعر ، أو نوع التراكيب التى يستخدمها الشاعر ، حينئذ يمكننا بلا شك أن نقول الكثير عن أكثر الوسائل التى يطرقها الشاعر احتمالاً للنجاح أو عما يمكن للشاعر أن يضيفه إلى تركيبه . فمن الواضح أنه لاغنى للقصيدة الغنائية عن الصور المرتبطة ، وأننا لا نستطيع أن نهمل طبيعة هذه الصور أثناء قراءتنا لها . كذلك يتعين على الكتابة النثرية أن تكون أطول من القصيدة الغنائية لكى تولد فينا نفس الأثر المكتمل المحدد ، كذلك نستطيع أن نقول إن القصائد التى تتسم بهيجان العاطفة تنزع إلى أن تكون ذات إيقاع قوى ، وأن تكون موزونة ، كما سنرى حينما نعالج موضوع الإيقاع والوزن ، ونجد أيضًا أن المسرحية لاتستطيع أن تستغنى عن الكثير من التفسير العميق

والتخمين اللذين تستعيض عنهما معظم أنواع الرواية بالتحليل والشرح ، واللذين يحذفهما الشعر القصصى كليةً ، وما إلى ذلك .

ومع ذلك فمن الجهل والتزمت أن نصل إلى وصفة عامة أو قانون عام « نحتم » اتباعه على الشعر ، فنقول مثلاً إن الشعر يجب أن يتحقق فيه الفكر العميق أو الصوت الرائع أو الصور الواضحة ، فقد يكون الشعر خاليًا حتى من مجرد المدلول تقريبًا - فضلاً عن الفكر ، « ويكاد » يكون خاليًا من التركيب الحسى (أو الشكلى) ، ومع ذلك يصل إلى مرتبة لا يعلوه فيها أى شعر آخر ، حقا إن الحالة الثانية نادرة جدا ، فالشعر الذى يبدو بدون تركيب يتبين لنا دائمًا أنه لا يخلو من التركيب تقريبًا وإن كان تركيبه واهيًا غير محكم (أو أنه يتحقق فيه التركيب بين الآونة والأخرى) ، ومع ذلك فنحن نستطيع مثلاً أن نغير من وضع الكلمات فى شعر (وولت ويتمان) Walt Whitman فى أحيان كثيرة دون أن نخسر بذلك شيئًا ، وهذا الكلام ينطبق حتى على أجود قصائده تقريبًا .

إنه لمن الصعب أن نمثل ما يحدث فى الفكر فى رسم إيضاحى على نحو مرضى ، ولكن على القارئ أن يتخيل الدافع وهو يأتى من المنبه المرئى الذى مصدره الكلمة المطبوعة ويصل إلى أحد الأجهزة فى المخ حيث لاتحدث الآثار نتيجة لهذا المنبه الحاضر فحسب وإنما أيضًا نتيجة للمناسبات الماضية التى كانت الكلمة فيها جزءًا من منبهات أخرى ، وهذه الآثار هى الأفكار التى هى فى حالة تجمعها تقوم بوظيفة علامات تدل على أفكار أخرى ، وترمز السهام الصغيرة فى الرسم لهذه الإشارات إلى الأشياء التى تقع خارج العقل .

الانفعالات والمواقف : إن الوجدان أو الانفعال - كما أكدنا من قبل - ليس طريقة أخرى لتفهم الطبيعة تنافس طريقة العقل والاستدلال ، وإذا كان الوجدان أو الانفعال يشير إلى شىء فإنما هو يفعل ذلك من خلال مصدره على النحو الذى بيناه سابقًا ، فالوجدانات فى الحقيقة هى عادةً علامات ، والفرق بين هؤلاء الذين «يرون» الأشياء عن طريق الحدس أو الذين « يشعرون » بها عن طريق الوجدان ، وبين أولئك الذين يصلون إلى الأشياء عن طريق الفكر الاستدلالى إنما هو عادةً الفرق

بين فئة من الناس تستخدم العلامات وفئة أخرى تستخدم الرموز والعلامات ، شأنها فى ذلك شأن الرموز ، عبارة عن وسائل تمكن تجاربنا الماضية من مساعدة استجاباتنا الحاضرة . وللرموز مزاياها الواضحة التى ترجع إلى طبيعتها العامة ، وإلى سهولة السيطرة عليها وتوصيلها إلى الآخرين ، ولكنه ليس من الواضح ما للرموز من عيوب إذا ما قورنت بالعلامات التى هى خاصة نسبيا مثل الانفعالات أو الإحساسات العضوية ، فالكلمات حين تستخدم استخداماً رمزيا أو علميا وليس استخداماً مجازياً وانفعاليا لا تستطيع توجيه الفكر إلا إلى عدد ضئيل نسبيا من صفات الأوضاع الشائعة ، ولكن الوجدان يكون أحياناً وسيلة أكثر دقة للإشارة وإن كان وسيلة أكثر خطراً ؛ لأن إثباته والسيطرة عليه أكثر صعوبة ، ولأنه أكثر قابلية للخلط ، ومع ذلك فليس الوجدان بطبيعته أسمى من التفكير ، وإنما الفرق بينهما فى مجال الاستعمال فقط ، كذلك لا يوجد تعارض أو صراع بينهما ، اللهم إلا عند أولئك الذين يخطئون فى تفكيرهم أو فى وجدانهم أو فيهما معاً ، وكيفية نشوء هذا الخطأ مسألة سنعالجها فى الفصل الرابع والثلاثين .

أما فيما يتعلق بالانفعالات والمواقف ، فلسنا بحاجة إلى إضافة الكثير إلى ما سبق قوله ، فالانفعالات هى أولاً علامات للمواقف ، وترجع أهميتها الكبرى فى نظرية الفن إلى ذلك ، فالمواقف التى تثيرها التجربة هى أهم جزء فيها ، وتعتمد قيمة التجربة على شكل المواقف التى تتضمنها والمادة التى تتركب منها هذه المواقف ، فليست حدة التجربة الواعية ولا النشوة والهزة واللذة التى تثيرها هى الشىء الذى يخلع على التجربة قيمتها ، وإنما الذى يضفى قيمة على التجربة هو تنظيم الدوافع فيها تنظيماً تنتج عنه الحرية والحياة الغنية ، فما أكثر لحظات النشوة التى لا قيمة لها ، كذلك ليس الطابع الذى يميز الشعور فى أية لحظة علامة أكيدة على امتياز الدوافع التى ينشأ عنها ، حقا إنه العلامة التى يسهل علينا إدراكها ، إلا أنه علامة غامضة وقد تؤدى بنا إلى الخطأ ، ولكننا نجد مجموعة من العلامات نستطيع أن نعتمد عليها وإن كان من الصعب إدراكها فى حالة الاستعداد لهذا السلوك أو ذاك التى نجد أنفسنا فيها بعد مرورنا بالتجربة . ومن الأخطاء النقدية التى شاعت حديثاً الاهتمام المسرف بنوع « الشعور » المؤقت الذى تثيره الفنون ، الشىء الذى نجده مثلاً فى خاتمة كتاب Renaissance (وولتر بيتر Walter Pater) ، على حين أن النقاد قد

أغفلوا الآثار اللاحقة للتجربة ، والتأثير الدائم فى تركيب الذهن الذى تستطيع الأعمال الفنية أن توجده . إن الإنسان بعد أن يمر بتجربة من التجارب لا يظل تماماً كما كان قبل مروره بها ، وإنما يصيب إمكانياته بعض التغير ، والفنون هى أقوى الوسائل التى يمكن عن طريقها « توسيع مجال الحساسية الإنسانية » ؛ فعن طريق الفنون قد يستطيع الناس أن يتعاونوا على أكبر نطاق ممكن ، وفى تجارب الفن يستطيع الذهن أن ينظم نفسه بسهولة تامة ، وبأقل ما يمكن من التدخل .

الفصل السابع عشر

الإيقاع والوزن

يعتمد الإيقاع - كما يعتمد الوزن الذى هو صورته الخاصة - على التكرار والتوقع ، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا ، أو صورًا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة ، فكما أن العين أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع - بدون وعى - أن يكون هجاء الكلمة كالمعتاد ، وأن تظل حروف الطباعة كما هى ، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن ، وفى الوقت نفسه يضعف من قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع ، والأثر الذى يولده ما يلى فعلاً يعتمد إلى حد بعيد على هذا التهيؤ اللاواعى ، ويتألف معظمه من التغير الذى يصيب مجرى هذا التوقع ، لذلك يلزمنا أن نصف الإيقاع فى حدود هذه التغيرات . ويختلف الشعر والنثر فيما بينهما اختلافًا شاسعًا فى مدى إثارتهما لعملية التهيؤ هذه ، وفى مدى تضييقهما من مجال التوقع ، فالنثر على العموم - باستثناء حالات نادرة مثل نثر (لاندور) Landor أو (ديكوينسى) أو (راسكين) Ruskin - تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضًا ، وأقل تحديدًا مما هى فى الشعر ، ففى قطعة من النثر مثل هذه الصفحة لا يتهيأ القارئ إلا لرؤية كلمات أخرى مختلفة فى الصوت ، كلمات تغلب

عليها صفتا الصعوبة والتجريد؛ وهكذا فالدور الذى يلعبه الأثر الحسى أو الشكلى للألفاظ ضئيل جدا فى الكتابة التقريرية التحليلية ، ولكن حالما يغلب الطابع الانفعالى على الطابع العلمى فى الكتابة يأخذ العنصر الشكلى فى البروز .

ولنأخذ مثلاً من وصف لاندور للبوءة ترضع صغارها[١] .

On rerceiving the countryman, she drew up her feet gently, and squared her mounth , and rounded her eyes, slumberous with content and they looked, he said, like sea-grottoes, obscurely green, interminably deep, at once awakening fear and stilling and suppressing it.

أكان يستطيع الكاتب أن يقول بعد **obscurely green**[٢] عبارة أخرى مثل **deeply dark**[٣] أو **impenetrably gloomy**[٤] (بغض النظر عن اعتبارات المعنى)؟ لماذا إذن - بغض النظر عما يصيب المعنى من تحوير - لا يمكن تغيير عدد كبير من المقاطع ، سواء فى الحركات الصائتة أو فى التأكيد أو فى المدة الزمنية التى تشغلها المقاطع أو فى غيرها ، دون أن يلحق الضرر بالتأثير الكلى للكلام ؟ مثل هذه الأسئلة عن الشكل الحسى وآثاره لا يمكننا أن نجيب عنها إجابة كاملة ، وكل ما نستطيع أن نقوله إن المسألة تتعلق بتوقعنا ، الذى هو وليد ما سبق من الكلام ، والذى لابد من تصوره موجة بالغة التعقيد من الوقائع العصبية تذلل الصعوبات أمام بعض المنبهات المعينة بينما تحول دون البعض الآخر ، كما أنها تتعلق أيضاً بطبيعة المنبه الذى يجىء فعلاً .

(١) Warks, II, 171.

« وحينما لمحت الرجل جذبت أقدامها برفق وعدلت من فمها واستدارت عيناها اللتان بدا عليهما النعاس من اللذة والرضا ، فكانتا - على حد قوله - أشبه بكهوف البحر ، فيهما خضرة داكنة وعمق لا حد له يبعثان على الخوف والطمأنينة معاً » .

(٢) « خضرة داكنة »

(٣) « سو ـ عميق » .

(٤) « ظلام لا يسبر غوره » .

وحتى أكثر ضروب النثر الغنائى تنسيقًا ونظامًا لا يبعث فينا أثناء استمرارنا فى قراءته إلا توقعًا غامضًا جدا ، فنحن نحس حتى نبلغ آخر لفظة فى القطعة النثرية بأنه كان من الممكن أن يرد عدد كبير من التراكيب اللفظية المناسبة بدلاً مما يرد فعلاً ، تراكيب من شأنها « إشباع » توقعنا ، طالما كان توقعنا هذا مصدره مجرد « العادة » وروتين « التأثير الحسى » . فليس مانتوقعه فى الواقع هو هذا الصوت أو ذاك ، ولا هو هذا النوع من الصوت أو ذاك ، بل هو واحد من عدة آلاف من أنواع الصوت ، فتوقعنا إذن سلبى أكثر منه إيجابيًا ، وفى هذا المجال - كما هى الحال فى معظم مجالات التقاليد الاجتماعية - نجد أن العوامل التى تسبب عدم اللياقة أسهل تحديداً من العوامل اللازم توافرها .

ويدخل العنصر الجديد ، بمجموعة التأثيرات الممكنة الخاصة به ، فى ذلك الكم من التوقعات غير المحددة ، وطبيعى أن اللفظ المفرد أو الصوت الواحد ليس له أثر خاص به ، فليس للكلمات فى ذاتها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها ، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقًا للظروف التى توجد فيها ، وكل ما نعنيه حينما نقسم الكلمات إلى كلمات ملساء مشذبة وأخرى وعرة غير مشذبة على نحو ما يفعل (دانتى) Dante وعلى أى نحو آخر هو أن بعض الكلمات - نتيجة لطول الاستعمال - قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره ، ولذلك يلزمه لكى يغير من صفاته أن يوجد فى ظروف أكثر غرابة ، والتأثير الذى تولده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التى توجد فيها ، وهكذا نجد أن الألفاظ فى أسلوب (شكسبير) لا تبدو لنا غريبة إلا حينما نقف برهة لنتأملها ، على حين أننا نجد عند شاعر مثل (كيتس) Keats تعبيراً مثل « زهور الفطر الباردة »[١] يولد فى الذهن إحساساً بالدهشة ، إحساسًا لذيذًا حقا ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من عنصر الصدمة .

(١) فى قصيدته Satyr's Song

ولكننا قد تخطينا فى هذا المثل حدود الصوت الصرف أو العنصر الشكلى أو الحسى لسياق الكلام ، إلا أن هذا التحديد لا فائدة منه فى الحقيقة ، إذ إن تأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التى تتم فى نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معًا بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر .

ويكتسب الصوت شخصيته أو طابعه عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه . فاضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ماهو حادث فيه فى ذلك الوقت ، فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ، وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب ؛ إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعًا للانفعال الذى يكون موجوداً فعلاً فى ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضاً تبعًا للمدلول ، وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة و « لروتين » الإحساس ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة ، فهناك عوامل عدة تتدخل فى العملية ، منها سلامة النحو وضرورة تنمية الفكرة ، وتخمين القارئ لما يقال ، وإدراكه للحركة ونوايا المتكلم وموقفه وحالته الذهنية العامة فى حالة الأدب المسرحى ، ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التى يدخل فيها هذا الصوت ؛ هذه التوقعات جميعًا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطًا وثيقًا ، والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعًا فى الوقت نفسه ، إلا إنه يجب علينا ألا نعزو إلى الصوت وحده ميزات تتضمن هذا العدد الكبير من العوامل الأخرى ، ولا يعنى قولنا هذا أننا نقلل من أهمية الصوت فى شىء ، فالصوت فى معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى فى الشعر .

والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع ، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع . ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع ، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة ، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان

ما يصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئًا مملاً تمجه النفس ، خاليًا من الانفعال والتأثير ، ما لم تتدخل فيه حالات من التخدير كما نجد فى الكثير من الرقص والموسيقى البدائيين ، وكما هى الحال غالبًا فى الوزن ، ويمكننا أن نجعل هذا التعريف للإيقاع يشمل أيضًا الفنون التشكيلية وفن العمارة ، فليس السياق الزمنى لازمًا تمامًا للإيقاع وإن يكن مرتبطًا به فى الغالبية العظمى من الحالات ؛ إذ ينتقل انتباهنا عادةً من مجموعة إلى أخرى من التراكيب على التوالى ، والتوقعات وحالة الاستعداد لإدراك شىء بالذات دون غيره، التى تخلقها المجموعة الأولى ، إما يتم إشباعها فى المجموعة التالية ، وإما لا يتم فينشأ عن ذلك عنصر المفاجأة ، والمفاجأة هنا تلعب دورًا لا يقل أهمية عن دور الإشباع ، والفرق بين تغير فجائى لذيذ وآخر لا يبعث إلا على الضيق والكدر ، ويقضى على الإيقاع كليةً هو على وجه الدقة فى هذه الحالة ، كما هو فى الحالات الأخرى ، مسألة تتعلق بالجمع بين الدوافع المختلفة ، وبالتوفيق بينها على نحوٍ دقيق جدًا بحيث إن وسائل البحث الحالية تعجز عن سبر أغوارها . ولكننا نقول بصفة عامة إن التأثير الذى تولده المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه فى الاستجابة الكلية ، أو إذا كان الذهن مضطرًا إلى أن يبدأ بداية جديدة كلية عند وصول هذا العنصر الجديد ، وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك « علاقة » تربط بين الأجزاء التى تؤلف الكل .

إلا إن العناصر الإيقاعية فى اللوحة أو البناء قد تكون آنية ، لا متتالية زمنيًا ، أى أنها قد توجد جميعًا فى الآن نفسه أو اللحظة نفسها، فالذى يقرأ بسرعة ويرى الكلمة ككل غالبًا ما يغفل عن أخطاء الهجاء ؛ وذلك لأن الشكل العام للكلمة من شأنه أن يجعل هذا القارئ غير قادر على رؤية أكثر من حرف واحد بالذات فى مكان بالذات ؛ ولذلك فهو يغفل عما يكون مخالفًا ، فالأجزاء التى يتألف منها حقل الرؤية إنما يؤثر أحدها على الآخر تأثيرًا يكاد يكون آنيًا ؛ ولذلك فالعنصر المخالف هو على وجه الدقة لا يتمكن من البروز إلى المناطق المركزية ، وينطبق هذا الكلام أيضًا على الكل الأكثر تعقيدًا الذى تدخل فى تركيبه شتى ضروب الصور والشروع فى الفعل التى يتألف منها العمل الفنى ؛ فالأجزاء التى تتألف منها الاستجابة النامية يعدل أحدها من الآخر وهذا هو كل ما ينبغى تحققه لكى يصبح الإيقاع ممكنًا .

ونستطيع الآن أن نتحول إلى الشكل المعقد الخاص للتتابع الإيقاعى الزمنى الذى يعرف باسم الوزن ، والوزن هو الوسيلة التى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ، ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع - الذى هو عادةً غير شعورى فى هذه الحالة كما هو فى الحالات الأخرى - زيادة كبرى بحيث إنه فى بعض الحالات التى تستعمل فيها القافية أيضًا يكاد يصبح التحديد كاملاً ، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة فى الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذى سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه ، ولا يرجع ذلك إلى مجرد اتفاق كامل تقريبًا بين الكلام الموزون ، بين ضربات مسْرَع باطنى ، فإن تصور الوزن على أنه « التشابه فيما هو مختلف » ، وعلى أنه ضرب من المران الذهنى تحاول فيه الكلمات - تلك الأشياء التى تختلف فيما بينها اختلافًا هائلاً - أن تسلك كما لو كانت جميعًا الشىء نفسه مع السماح ببعض الحرية والشذوذ عن القاعدة ، هذا التصور للوزن يجب اعتباره الآن تصوراً باليًا من مخلفات التفكير القديم الذى هو مصدر خطر كبير لغير العارفين ، وهو تصور يصعب القضاء عليه على الرغم من أن الأستاذ (سنتسبرى) Saintsbury وغيره شنوا عليه أشنع الهجوم ، ولسوء الحظ غالبًا ما نجد أن معظم الكتابات فى هذا الموضوع إنما تنزع إلى تشجيع هذا التصور بحديثها عما ينقسم إليه الوزن من أقدام ومواضع ارتكاز ، هذا على الرغم من أن أصحاب هذه الكتابات ربما لا يريدون أنفسهم أن يشجعوا هذا التصور .

والوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغى ألا نتصوره على أنه فى الكلمات ذاتها أو فى دق الطبول ، فليس الوزن فى المنبه وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها ، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا زمنيًا معينًا ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطًا فى شىء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنفسنا على نحو خاص ، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع تأخذ فى الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذى يجعل النمط الزمنى يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر فى الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن .

ولكى نفهم أية مشكلة من مشكلات الوزن لابد لنا أن ننبذ الفكرة التى تقول بأن للنظام أو للتغيير أو لأية ظاهرة شكلية ميزة فى ذاتها مستقلة عن آثار هذه الظاهرة فى نفوسنا ، إن النظام الذى ينزع إليه الوزن إنما يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التى يحدثها فى نفوسنا ، فهذه التوقعات هى التى تجعل لهذا النظام تأثيراً على النفس ، وهنا أيضًا غالبًا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من أهمية تحققها ، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائمًا بدلاً من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق . إن تأثير الكلمات السابقة يمتد إلى مسافة ضئيلة من الكلمات التالية فى النثر ، أما فى الشعر فقد يمتد إلى مسافة أطول بكثير ، ولا سيما فى ذلك الشعر الذى تتضافر فيه القافية مع المقطع الشعرى Stansa على إيجاد وحدة أكبر من وحدة البيت ، وتوحيد أجزاء القصيدة على هذا النحو هو الذى يسهل علينا حفظ الكلام المنظوم ، وهذه هى إحدى الحقائق التى يعزو (كولردج) إليها أصل الوزن فى الفصل الرابع عشر من كتابه « سيرة أدبية » ، ذلك المستودع المهمل من الحكمة الذى يحوى أفكاراً نستطيع أن نصل منها إلى نظرية فى الشعر أكثر مما نصل إليه من جميع ما كتب فى هذا الموضوع .

ونحن نشوّه نصف الحقائق وصفًا دقيقًا حينما نفترض أن ما يثار فى أذهاننا من توقعات أثناء قراءتنا للشعر يتعلق فقط بالمقاطع اللفظية التالية التى يتألف منها الكلام بما لها من أطوال ومواضع ارتكاز متعددة ، وما تنقسم إليه من أقسام وتفصيلات وما إلى ذلك ، بل إن قسمة المقاطع التى تعودنا عليها إلى درجتين فقط تختلفان فى الطول أو الارتكاز قسمة تقوم على أسس غير كافية ، على الرغم من أن الاعتبارات العملية قد تفرضها على الباحثين فى علم العروض . فالذهن أثناء التجربة الشعرية إنما يستجيب إلى فروقات وتفاصيل أدق من ذلك بكثير ، وإن كنا خارج هذه التجربة - أى حينما نفكر تفكيراً هادئًا فى صفات هذه المقاطع باعتبارها أصواتًا ونعتمد على الأذن وحدها ، قد نكتفى بضرورة تقسيمها إلى درجتين فحسب ، لقد عرض لنا موقف مماثل فى الفصل الثالث عشر حينما ناقشنا موضوع التمييز بين الألوان ، ونستطيع أن نجد مثلاً آخر مفيداً يبين هذه النقطة بوضوح، وذلك فى مدى الفرق الذى يوجد بين الموسيقى التى نسمعها حين يعزف لاعب قطعة موسيقية ، وبين

ما يمكن تسجيله من هذه الموسيقى بالنوتة الموسيقية . وهناك خطأ آخر أكثر خطراً ، ألا وهو إهمال غالبية الكتاب فى علم العروض لما بين المقاطع من علاقات فى طبقة الصوت ، إن قراءة الشعر بلا شك ليست صورة رتيبة مخففة من الغناء ، فلا يوجد فى الشعر طبقات فى الصوت محددة تجب قراءة المقاطع فيها ، وربما لا توجد فيه علاقات إيقاعية محددة بين الأصوات المختلفة ، ولكنه ما من شك فى أن الشعر يوجد فيه علو وانخفاض فى طبقة الصوت ، وهذا التلاعب بالطبقة يكون جزءاً من الفن أو « التكنيك » الذى يستخدمه الشاعر لا يقل عن الأجزاء الأخرى التى تميز الشعر ، ويمكن لمن لا تتضح له هذه النقطة أن يقارن بين هذه الأمثلة الواضحة : بين قصيدة Hymn on the Morning of Christ's Nativity (لميلتون) وقصيدة Ode to Simplicity (لكولينز) Collins وبينهما معًا وبين الكوراس الثانى فى قصيدة Hellas (لشيلى) Shelley التى سنناقشها فى الفصل الثامن عشر ، إذ سيتبين له بعد استبعاد الفروقات الشخصية الطبيعية التى توجد بين القراء المختلفين أنه من الواضح أن مجموعة العلاقات الطبقية فى هذين المثلين فى السياق اللذين يرددان فيه :

That on the Bitter cross

Must redeem our loss;

But com'st a decent maid,

In Attic robe array'd,

تختلف اختلافًا بينًا فيما بينها ، وليست هذه مسألة تعسفية أو خارجة عن إرادة الشاعر مثلها فى ذلك مثل طريقة تأكيد القارئ الكفء لمقاطع معينة التى هى أيضًا ليست بالمسألة التعسفية أو الخارجة عن إرادة القارئ ؛ ففى كلتا الحالتين يولد الشاعر هذا الأثر بنفس الوسيلة ، أى عن طريق تعديل دوافع القارئ بواسطة الكلام السابق . حقا إن بعض الكلمات لا تُسمع بالتأكيد بسهولة ، على حين إنه من الممكن تغيير طبقة جميع الكلمات ، ولكن ذلك ليس إلا مجرد اختلاف فى الدرجة ، فمن الطبيعى أن نخفض الطبقة أثناء قراءتنا كلمة " loss" كما أنه من الطبيعى أن نؤكد هذه الكلمة بالمقارنة بكلمة " our " فى نفس السياق .

وهنا أيضًا تتضح لنا استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع ، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول ، وعن التأثيرات العاطفية التى تنشأ عن طريق المدلول ، غير أنه يمكننا هنا أن نقترح هذه القاعدة ، وهى أن الشعر شأنه فى ذلك شأن التصوير تفضل فيه الوسائل المباشرة على الوسائل غير المباشرة (انظر الفصل الثامن عشر) ، فالذى يمكن فعله عن طريق الصوت لا يجوز فعله عن طريق أى شىء آخر ، أو عن طريق شىء من شأنه الإخلال بالأثر الطبيعى للصوت ، فمن الخطر الإخلال بمواضع التأكيد الطبيعية فى الكلام ، وبالأصوات الطبيعية للكلمات من أجل توليد تأثير مرده الفكر والوجدان ، وإن كان هذا الإخلال قد يكون فى بعض الحالات حيلة فنية لها قيمتها ، ومن الأمثلة على ذلك مانجده من استعمال الحروف المائلة للكلمات فى قصيدة Cain فى سبيل المحافظة على الوزن . ومع ذلك فالشعر بصفة عامة ملىء بالأمثلة التى تكسر فيها هذه القاعدة والشعر المسرحى يسمح بمقدار أكبر من الجوازات .[١] ويجب علينا ألا ننسى أن (ميلتون) ذاته لم يجد حرجًا فى تعديل هجاء بعض الكلمات لكى يوحى عن طريق ذلك بما لهذه الكلمات من تأكيد مخافة ألا ينتبه القارئ إلى هذا التأكيد .

لقد عالجنا الوزن حتى الآن باعتباره مجرد صورة خاصة من صور الإيقاع من شأنها أن توجد علاقة أشد وثوقًا بين الكلمات عن طريق زيادة السيطرة على التوقع ، ولكن الوزن له وظائف أخرى أكثر أهمية فى بعض الحالات ، ولربما كان استخدامه كعامل من عوامل التخدير أو التنويم معروفًا من قديم الزمان ، وفى هذا الصدد يبدى (كولردج) إحدى ملاحظاته العابرة التى هى كالمعتاد قريبة جدا من الصدق ، وإن لم تكن عين الصدق ، فهو يقول : « إن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا

(١) جدير بالذكر أن أى تطبيق لقواعد النقد يجب أن يتم على نحو مباشر ، وأن هذا لا يقلل فى شىء من فائدة هذه القواعد ولقد جعل سوء فهم هذه النقطة الفنانين يتهمون النقاد غالبًا بأنهم يريدون أن يجعلوا الفن مسألة قواعد لا غير ، واعتراضهم هذا له ما يبرره كلية .

على نحو دقيق جدا حتى أنه يستحيل إدراكه إدراكًا واضحًا فى اللحظة الواحدة ، وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيرًا ، ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم ، أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية ، فهذه الأشياء جميعها تؤثر تأثيرًا كبيرًا وإن كنا لا نلحظ هذا التأثير وحده منفصلاً عن غيره » . (« سيرة أدبية » الفصل الثامن عشر)[1] . وحينما يقول الشاعر (ييتس) Yeats إن وظيفة الوزن هى أنه « يخلق فى الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة » فإنه يصف نفس التأثير ، وذلك مهما كانت غرابة تصوره لهذه الغيبوبة .

وليس بالغريب أن يكون لبعض الأوزان ، أو بعبارة أدق أن يكون لاستعمال الوزن استعمالاً خاصا ، بعض القدرة على خلق حالة من التنويم . إلا أن هذه الحالة لا تنشأ - كما يقترح (كولردج) - عن طريق عنصر الدهشة أو المفاجأة فى آثار الوزن بل عن طريق غياب المفاجأة أى عن طريق عنصر التخدير والتنويم أكثر مما تكون عن طريق المفاجأة ، فنحن نجد هنا - إلى حد ما - الكثير من الأعراض المميزة لبداية التنويم، ومنها : زيادة الحساسية والحيوية والقدرة على استقبال الإيحاء وتحديد حقل الانتباه وفروق واضحة فى إثارة مشاعر التصديق تماثل ما تبعث عليه المشروبات الروحية وأكسيد الأزوتوز ، كذلك نلاحظ وجود بعض الزيادة فى القدرة على التمييز بين الإحساسات ، ولا ينبغى لنا أن نجزع من كلمة « التنويم » فى هذا الصدد ، وحسبنا أن نقول - مقتبسين من جول رومان Jules Romains - إن الوزن يحدث تغييرًا فى نظام الشعور تصاحبه هذه الميزات التى ذكرناها . أما فيما يتعلق بحدة الحساسية أو زيادة القدرة على التمييز بين الإحساسات فقد يكون هناك أكثر من تفسير واحد لما نشاهده من الظواهر . غير أن الشىء الذى يهمنا هنا هو أن المقاطع التى تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية فى النثر أو الشعر المنثور غالبًا ما تكتسب دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد فى كلام منظوم حتى فى ذلك الكلام الذى لا يبدو أنه يتميز ببناء وزنى دقيق .

(١) انظر كتاب « كولردج » من سلسلة نوابغ الفكر الغربى تأليف الدكتور محمد مصطفى بدوى ص ١٧٦.
(المترجم) .

كذلك للوزن وظيفة أخرى لم تذكر حتى الآن ، فليس هناك شك فى أن الوزن كان من الوجهة التاريخية مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالرقص ، وفى أن العلاقة بين الوزن والرقص لا تزال قائمة حتى الآن ، على الأقل يصدق هذا الكلام على بعض الأوزان ؛ إذ يتبع المقاطع التى تتألف منها « حركة » الوزن إما صور حركية ، صور لإحساسات الرقص ، وإما – وهذا هو الأرجح – حركات صورية أو شروع فى الحركات ؛ وهكذا يجب أن نوفر مكانًا لهذه الحركات التى تتبع المقاطع فى ذلك الرسم التخطيطى الذى حاولنا صنعه فى الفصل السادس عشر ؛ وحينما يبدأ الوزن فى التأثير على أذهاننا نجد أن هذه الحركات ترتبط بسياق الألفاظ ارتباطًا وثيقًا لا يقل عن ارتباط « الصور اللفظية المرتبطة » .

وامتداد « حركة » الوزن هذه من أشكال الرقص بحيث تشمل حركات أعم أمر طبيعى محتوم ، فلا يمكننا مثلاً أن نشك فى وجود علاقة وثيقة بين المعنى والحركة الوزنية فى هذه الأبيات وذلك مهما اختلفت آراؤنا فى القافية :

And now the numerous tramplings quiver lightly

Along a huge cloud's ridge and now wiht sprightly

Wheel downward come they into fresher skies,

كذلك من الواضح أن هذه العلاقة بين المعنى والوزن توجد فى هذه الأمثلة جميعًا على حد سواء :

Where beyond the extreme sea wall, and between the remote sea gates ,

Waste water washes, and tall ships founder, and deep death waits,

وفى :

Ran on embattl'd Armies clud in Iron,

We sweetly curtsied each to each

And deftly danced a saraband.

ولا يحدث دائمًا أن تكون حركة الوزن تابعة للمعنى ، بل إنه غالبًا ما تكون بمثابة تغليق على المعنى ، وأحيانًا نجدها تحدد هذا المعنى كما هى الحال فى هذين البيتين لشكسبير ؛ حيث تكتسب قوة كوريولانوس الكاسحة فى المعركة مظهر السهولة المرعبة عن طريق هذا الوصف المتأنى .

Death, that dark spirit, in's nervy arm does lie

Which being advanc'd declines, and then men die.

إن الحركة الوزنية فى الشعر جديرة بالدراسة والاهتمام على الأقل بالقدر الذى يبذل فى موضوع الألفاظ التى تحاكى الأصوات . (onomatopoeia)

ولا يشمل هذا العرض بأية حال جميع الطرق التى يتم بها تأثير الوزن فى الشعر ، حقا إن فى وصفنا الصادق للوزن بأنه « مخدر » أو « مهيج » أو « جليل » أو « رزين » أو « تأملى » أو « مرح » دليلاً على قدرة الوزن على التحكم فى الانفعال على نحو مباشر ؛ بيد أن الآثار العامة للوزن أهم من ذلك . فالوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة ، وبذلك يكون له أثر « الإطار » بدرجة كبرى فيعزل التجربة الشعرية عما فى الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة ، ولقد رأينا فى الفصل العاشر مدى ضرورة عزل التجربة الشعرية وكيف أنه من السهل سوء فهمه واعتباره دليلاً على أن هذه التجربة مختلفة فى نوعها عن بقية التجارب . إن الكثير مما يمكن أداؤه بنجاح فى الشعر يكون معيبًا لو جاء نثرًا لأنه يكون حينئذ مفرطًا فى الذاتية والانفعال باعثًا على الأفكار والظنون الدخيلة ، حقا إن للنثر من المصادر ما يوازى مصدر الوزن فى الشعر (فالمفارقة irony مثلاً غالبًا جدا ما يكون لها نفس التأثير فى النثر) ، ولكن مصادر النثر أضيق مجالاً ، وحينما يصل الكلام إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة حينئذ يصبح الوزن الوسيلة الحتمية الوحيدة .

الفصل الثامن عشر

ماذا يحدث حينما نشاهد لوحة فنية ؟

إن الرسم البيانى والتفسير اللذين عرضناهما للعمليات التى تتألف منها تجربة قراءة القصيدة لا يحتاجان إلا إلى تعديل طفيف لكى يمثلا لنا ما يحدث حينما نتأمل لوحة فنية - تمثالاً أو بناءً ، أو حينما نستمع إلى قطعة موسيقية ، والتعديلات التى يجب إدخالها على قدر من الوضوح بحيث إنه يلزمنا فقط أن نشير إليها بإيجاز ، وغنى عن الذكر أن مدى أهمية العناصر المختلفة بالنسبة للاستجابة الكلية يتفاوت تفاوتًا هائلاً من فن إلى آخر ، ويفسر لنا ذلك الاعتقاد السائد بين أولئك الذين يهتمون بأحد الفنون بالذات بأن الفنون الأخرى (أو بعضها) تختلف طبيعتها كليةً عن طبيعة هذا الفن ، فالمصورون غالبًا ما يقولون إن الشعر مختلف جدا عن التصوير وأقل مباشرة منه جدا ، حتى إنه يكاد لا يستحق أن يسمى فنًا على الإطلاق ، ولكن الفروق بين الفنون - كما سنرى فيما بعد - ليست أكثر من مجرد فروق توجد داخل نطاق كل فن منها ؛ ولسوف يبين لنا التحليل الدقيق مدى أوجه الشبه القريب بينها جميعًا ، وإن أوجه الشبه هذه لهى من ضمن الظواهر الأكثر طرافة التى تستطيع أن توضحها لنا دراسة كدراستنا هذه . إن فهم مشكلات فن من الفنون غالبًا ما يعيننا على تجنب سوء الفهم فى فن آخر ؛ فالفهم السليم لمكان الإشارة أو الفكر فى الشعر يوضح لنا كثيراً مكان تمثيل الأشياء فى التصوير ، كما أن النظرة الساذجة للمسألة الأولى قد تؤدى إلى أخطاء جسيمة فى تصور الثانية ، وعلى نفس المنوال نقول إن النظرة الضيقة لفن الموسيقى التى تقصر هذا الفن على مجرد تذوق العلاقات الزمنية

والطبقية بين النغمات يسهل تصويبها وتعديلها عن طريق مقارنة الموسيقى بظاهرة اللون فى الفنون التشكيلية . وفى الواقع إن المقارنة بين الفنون هى أفضل وسيلة تمكننا من الوصول إلى فهم مناهج كل فن منها ومصادره ، حقا إنه ينبغى لنا أن نتوخى الحذر فى هذه المقارنة ، فيجب علينا ألا نقارن بين ظواهر فى الفنين لا تجوز المقارنة بينهما ، كما أنه يجب ألا نتوهم وجود مواضع شبه خيالية صرفة ، ولا تقوم على أساس متين من الواقع ، وإن تاريخ النقد قبل (لسنج) Lessing وبعده يبين لنا بوضوح مدى الخطر الناجم عن التوحيد أو الفصل بين تراكيب الفنون على غير وجه حق ، ولن يجنبنا هذا الخطر سوى التحليل النفسى الدقيق ؛ ولعل الأفضل لأولئك الذين تدفعهم تجاربهم إلى الشك فى جدوى الوقوف على مواضع الشبه هذه أن يتساءلوا عما إذا كانوا فى الواقع لا يعترضون إلا على تلك المحاولات التى يقوم بها أصحابها لمقارنة الفنون المختلفة بدون التحليل الكافى . إن المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه بينها مع التحليل الدقيق لن يكون معناهما محاولة جعل أحد الفنون يملى قواعد على غيره أو محاولة إزالة الفروق بين الفنون ، أو القضاء على استقلال كل منها .

وإن أول شرط ضرورى فى تحليل تجاربنا للفنون البصرية هو أن نتجنب استخدام كلمة « الرؤية » لما فيها من خطر مرده غموض هذه الكلمة ولبسها ، فنحن حين نقول إننا نرى لوحة نعنى : إما أننا نرى سطحًا مغطى بالألوان ، وإما أننا نرى صورة فى الشبكية عكسها هذا السطح ، وإما أننا نرى مسطحات أو أحجامًا معينة فيما يسمى بفضاء اللوحة picture -space . وهذه المعانى الثلاثة تختلف كل الاختلاف فيما بينها ، فنحن فى الحالة الأولى نتحدث عن مصدر المنبه ، بينما نتحدث فى الحالة الثانية عن الأثر الذى يولده المنبه فى الشبكية ، وفى الحالة الثالثة نشير إلى استجابة مركبة تتألف من إدراكات وتخيلات سببها تدخل تراكيب ذهنية خلقتها التجارب الماضية وأثارها المنبه ، ونستطيع أن نحذف من اعتبارنا الحالة الأولى باعتبارها مسألة ذات أهمية تقنية صرفة ، أما الحالتان الثانية والثالثة فتختلف درجة الشبه بينهما - أى بين أول أثر يحدثه المنبه والاستجابة البصرية بأسرها - اختلافًا كبيرًا بالطبع باختلاف الحالات ، ففى حالة التصوير الذى يخلو من الإلهام ، والذى يعرض

لنا فيه المصور الأشياء عرضًا دقيقًا مفصلاً حسب تصورها التقليدى وتمتدح الأكاديمية عادةً ما فيه من « إتقان » ، ربما لا يختلف الانطباع الأول الذى يولده هذا التصوير فى الشبكية عن الاستجابة البصرية النهائية له ، وفى نقيض ذلك نجد مثلاً لوحة (لسيزان) Cézanne فقد لا يجد فيها الرائى الذى لا دراية له بهذا الأسلوب فى التصوير سوى حقل أو مساحة من الأضواء مختلفة حينما ينظر إليها لأول مرة ، ومع ذلك فحينما تتكرر رؤيته لها وتتطور استجابته إزاء ها تتحول اللوحة أولاً إلى مجموعة من البقع والرقع من الألوان ، وبعد ذلك تتحرك هذه البقع والرقع وتنشأ بينها علاقات ونسب فتكتسب اللوحة قدرة التعبير وتصبح نظامًا من الأحجام ، وأخيرًا يتخيل الرائى على نحو أكثر تحديداً المسافات ومواضع الارتكاز فى هذه الأحجام فتصبح اللوحة نظامًا كليا هو ما يسمى عادةً بفضاء اللوحة picture-space يتألف من أبعاد ثلاثة ، وفيه الشخصيات المميزة للكتل الصلبة بأوزانها ونسيجها وتأثيراتها ، ولا شك أن زيادة معرفتنا باللوحة من شأنها أن تختصر الوقت الذى تستغرقه الاستجابة ، وحينئذ نصل إلى المرحلة البصرية فى مدة أقصر بينما تصبح المرحلتان الأوليتان سريعتين جدا بحيث إنه تتعذر ملاحظتهما ، ومع ذلك فيظل هناك فرق كبير بين الانطباع الشبكى الأول وبين الاستجابة « البصرية » الكاملة . وإن الانطباع الشبكى - أى العلامة التى تبعث على الاستجابة - لا يحتوى فعلاً إلا على جزء ضئيل من النتاج الكلى ، وإن كان جزءًا مهما بلا شك وبمثابة البذرة التى تنمو منها الاستجابة الكلية .

وينقسم ما يضاف إلى الانطباع الشبكى خلال الاستجابة إلى أنواع عدة ، ويمكننا لأجل أغراضنا الحالية أن نطلق على هذه الأنواع دون أن يؤدى ذلك إلى سوء الفهم - اسم الصور أو ما يحل محل الصور (انظر الفصل السادس عشر) . وكما هو معروف تتميز العين عن سائر الحواس الأخرى بأن جهاز الاستقبال فيها - أعنى الشبكية - هو عبارة عن جزء من المخ وليس شيئًا منفصلاً يرتبط بالمخ عن طريق غير مباشر بواسطة عصب طرفى ، وفضلاً عن ذلك فهناك روابط خاصة تمتد من داخل أجزاء المخ الأخرى إلى الشبكية وروابط أخرى تمتد من الشبكية إلى داخل المخ ، ولذلك فهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأنه عن طريق هذه الروابط المتجهة إلى الخارج قد تصاحب بعض الآثار الشبكية الفعلية بعض الصور البصرية ولذلك فهى تصبح

شبيهة بالإحساسات الفعلية على نحو أكثر مما يوجد فى حالة الحواس الأخرى . ومهما كانت الحال فإن الانطباع - الذى هو فى الحقيقة وفى نظر من يقين المساحات الملونة من الرقعة مثلاً ليس إلا مسطحاً مستوياً ملوناً - يتحول فى نظر البعض إلى مكان يتألف من ثلاثة أبعاد مقسم على نحو معقد ، وهذه العملية التى يستحيل بها الانطباع هكذا إنما تتم نتيجة لتدخل صور من أنواع مختلفة .

وتتفاوت أهمية هذه الصور الدخيلة من حالة إلى أخرى ، ولعل أهم الصور التى يضفى تدخلها عمقًا وحجمًا وصلابة على « فضاء اللوحة » picture-space - الذى ندرك جزءًا منه فقط ، ونتخيل الأجزاء الأخرى منه - هى تلك الصور التى هى من مخلفات حركات العين ، وهى صور الحساسية العامة التى هى نتيجة عملية تركيز العين وتكيف العدسة حسب بعد الموضوع المرئى ، وحينما يبدو لنا أننا ننظر إلى ما وراء موضوع ما فى اللوحة إلى موضوع آخر أبعد منه ويخيل إلينا أننا نغير من بؤرة النظر فإننا عادةً لا نقوم بأى تعديل فعلى على الإطلاق ، بيد أننا مع ذلك نحس بلا شك كما لو كنا نغير من بؤرة النظر ونقوم بعملية تركيز مختلفة ، وهذا الإحساس بالاختلاف الذى يولد شعوراً بالبعد إنما يرجع إلى صور الحساسية العامة ، ولذلك فالأجزاء من « اللوحة » التى يخيل لنا أننا نركز بصرنا عليها ، أى التى نركز عليها فعلاً بصرنا من الوجهة الصورية تصبح محددة مميزة بينما تلك الأجزاء الأخرى التى هى أقرب إلينا أو أبعد منا تبدو إلى حد ما باهتة غير محددة ، ولعل هذا التأثير يرجع إلى الصور البصرية التى هى تقليد الإحساسات تنشأ عادةً حينما نقوم بعملية تركيز حقيقية أو تحديد فعلى لبؤرة النظر ، ويبدو أن هذا التأثير يختلف فى الدرجة اختلافًا كبيراً من شخص إلى آخر ، وكثير من النقد الفنى الردىء مرده عدم الاهتمام الكافى بالفروق الكبرى فى الوسائل التى يطرقها فن التصوير لتوليد هذه الصور ، وهكذا نجد كثيراً من الفنانين يعجزون عن إدراك أشكال لا يصعب إدراكها على من هم أقل تخصصاً منهم فى لوحات تستخدم وسائل تختلف عن وسائلهم ، وبصفة عامة لا يدرك أولئك الذين يزورون معارض التصوير أنه من الصعب تذوق عدد كبير من اللوحات فى نفس الوقت ، وأن دراسة اللوحة الواحدة لمدة عشر دقائق لا تكفى أبداً فى حالة الأعمال الفنية غير المألوفة ، وأن القدرة على « رؤية » اللوحات (بالمعنى

الثالث للكلمة) - التى هى خطوة لازمة وإن كانت مجرد خطوة أولى لتذوقها - إنما هى شىء يتحتم اكتسابه ، وطبيعى أنه من المفيد جداً أن نرى فى الوقت نفسه لوحات عدة للمصور نفسه أو للمدرسة نفسها فى التصوير ، لأنه تتضح لنا حينئذ الوسائل الجوهرية التى تستخدم فى هذا النوع من التصوير ، أما فى حالة المجموعات العامة من اللوحات فإنه يصعب علينا أن نتجنب مشاهدة عدد كبير من لوحات متباينة، وفى هذه الحال ينشأ لدينا خلط ربما لا نلحظه يحول بيننا وبين عملية تركيب أى من هذه اللوحات على نحو متماسك ، كما أننا نجد عقبة أخرى فى عادة إخفاء لوحات كبار المصورين القدامى خلف الزجاج والوسخ مما يضاعف من المجهود اللازم لإعادة تركيب هذه اللوحات فى أذهاننا . وإن إغفال هذه الحقائق لهو أهم عامل يفسر لنا انحطاط مستوى التذوق والنقد الذى يعانى منه فن التصوير حاليًا .

ويتلو الصور البصرية عدة صور أخرى تختلف من لوحة إلى لوحة : منها الصور اللمسية التى تخلع على المسطحات مظهر النسيج ، والصور العضلية التى تضفى على الأحجام المتخيلة صفات الصلابة والجمود أو النعومة والليونة وما إليها ؛ فخفة قماش (الموسلين) ورقته وصلابة الصخر وجموده جميعًا مسائل تنتج عن تدخل الصور التى منشؤها أصلاً الإحساسات التى استقبلناها من هذه المواد ، وتطرأ هذه الصور العضلية بلا شك على أنحاء مختلفة باختلاف الحالات ، ولكنها ترجع أولاً إلى تقليد الفنان للأضواء الدقيقة التى تعكسها هذه المواد ، أو للصفات المميزة لأشكالها ، إلا أن هناك - كما سنرى - عدة طرق أخرى لتوليد هذه الصور أقل مباشرةً وثباتًا وفاعلية ، وينطبق هذا الكلام على الصور الأخرى : الحرارية والشمسية والسمعية وغيرها التى قد تثار فى الحالات الخاصة ؛ إذ تنقسم الوسائل التى تثار بها هذه الصور إلى وسائل مباشرة وأخرى غير مباشرة ، فقد يطرأ هذه الصور عند مرحلة الإثارة البصرية وقد تطرأ عند مرحلة متأخرة نتيجة لسلسلة ملتوية من الأفكار ، مثلاً قد يكون مظهر الوشاح الحريرى ناعمًا خفيفًا ، أو قد نتخيله خفيفًا بينما يكون مظهره طول الوقت ثقيلاً صلبًا ، وذلك لأننا نعرف أنه وشاح ، وأن الأوشحة خفيفة ناعمة ، فهاتان الطريقتان تختلفان كثيراً فيما بينهما ؛ فالطريقة الثانية عبارة عن قلب للنظام الطبيعى للإدراك ولذلك فإن الفنانين محقون حينما يدينون عادةً الأسلوب

الأدبى فى تناول اللوحات الفنية الذى يمثله جيداً هذا المثل الذى ذكرناه هنا، غير أنه لابد لنا أن نميز بين الحالات التى يحدث فيها هذا القلب وبين تلك الحالات الأخرى التى لا يحدث فيها ، وهى الحالات التى نستنبط فيها نتائج عن الموضوعات الممثلة أو المصورة لا يمكن إعطاؤها بتاتًا عن طريق مباشر ، ولكن ربما من الأفضل أن نرجئ دراسة هذه المسألة إلى أن نناقش موضوع التمثيل . بيد أننا فى دراستنا لعملية نمو « اللوحة » المتخيلة بأبعادها الثلاثة لم نذكر صراحةً حتى الآن ذلك الدور الهام الذى يلعبه اللون فى هذه العملية ، أو التأثير الهام لعملية النمو هذه فى تعديل الألوان الأصلية كما تظهر فى الانطباع الشبكى الأول ، فقد يكون اللون هو العامل الرئيسى الذى يحدد الشكل أى الذى ينظم المكان فى حدود ثلاثة أبعاد ، كما أن اللون ذاته يحدده الشكل على نحو جوهرى .

إن الألوان من حيث هى علامات - أى حتى فى مرحلتها الأصلية الأولية أى فى مرحلتها البصرية البحتة - لكل منها طابع مكانى معين يميزه ، فاللون الأحمر مثلاً يبدو أنه يتقدم تجاه العين ويمتد خارج حدوده ، بينما يبدو أن اللون الأزرق يتراجع وينطوى على ذاته[1] ، كذلك يعطى التدرج فى اللون إحساسًا بالبعد : إما على نحو واضح ، وإما على نحو خفى ، ومن الأمثلة البسيطة لذلك استخدام الألوان الصافية فى مقدمة اللوحة والألوان التى تشوبها الدكنة فى المؤخرة ، وعلى نفس المنوال نجد أن استخدام الألوان المتعارضة هو أحد الوسائل الرئيسية التى توحى بما فى الأحجام من تأثير وتوتر .

ويمكن استخدام شخصيات الألوان هذه ولا سيما حينما يشد بعضها من أزر البعض الآخر ويتعاون معه بحيث تلعب دوراً مهما فى تحديد الطريقة التى نبنى بها « اللوحة » حينما نتأمل إحدى اللوحات .

(١) هذه الخاصية للون الأزرق هى الأساس الذى تقوم عليه نظرية (رينولدز Reynolds) التى تقول بأن اللون الأزرق لا يصلح لمقدمة اللوحة مما جعل (جينزبره) Gainsborough حسب الرواية المعروفة برسم لوحته « الولد الأزرق » .

ولا تقل عن ذلك أهمية الآثار الأقل مباشرةً التى تحدثها استجاباتنا الانفعالية أو العضوية إزاء الألوان المختلفة فى تخيلنا « للوحة » ، ويختلف الأفراد اختلافًا كبيرًا فى مدى ملاحظتهم وتمييزهم الواعى لهذه الاستجابات ، وربما يختلفون أيضًا فى درجة التباين فى استجاباتهم ، ففى حالة الأشخاص ذوى الحساسية المرهفة فى هذا الميدان يثير كل لون انفعالاً واضحًا متميزًا (وموقفًا واضحًا أيضًا) من الممكن التفرقة بينه وبين غيره ، إلا أن ما تتصف به الحصيلة اللغوية من فقر وغموض يؤسف لهما فى ميدان الألوان يضلل الكثير من الناس ، فالكلمات « الأحمر الداكن » و« الأحمر البنفسجى » و« الأحمر الأرجوانى » يتعين لكل منها أن يشمل عددًا كبيرًا من الألوان المتميزة التى غالبًا ما يحدث كل منها فى نفوسنا تأثيرًا مختلفًا جدا ، وهكذا فأولئك الذين يقنعون بالقول بأن اللون القرنفلى هو لونهم الأثير، أو بأن اللون الأخضر يلائمهم دائمًا هم أناس إما غير مميزين فى موقفهم من الألوان ، وإما لا يدركون ما تولده الألوان فى نفوسهم من آثار ، كذلك حينما يقول الناس - كما هم يفعلون غالبًا - إن اللون الأخضر لا ينسجم مع اللون القرنفلى فإن ذلك يدل على عدم الصدق أو على بلادة فى الحس ، وذلك لأن بعض درجات اللون الأخضر هى وحدها التى لا تنسجم مع بعض درجات اللون القرنفلى بينما تتلاءم الدرجات الأخرى من اللونين ، ومعيار الخبير بالألوان هو قدرته على الإحساس بأى الدرجات من الألوان ينسجم بعضها مع البعض الآخر ، وإنه ليصعب بل يكاد يستحيل وصف العلاقات اللونية التى يعنى بها المصور فى حدود هذه الأسماء العامة للألوان ؛ مثل الأحمر والبنى والأصفر والرمادى والأصفر الفاقع وما إلى ذلك من الأسماء الحالية ، فكل من هذه الأسماء يمثل عددًا من الألوان المختلفة تختلف علاقاتها - عادةً - باللون المذكور .

وإذا فهمنا كلمة « اللون » بهذا المعنى على أنها تمثل عدة ألوان معينة ، لا فصولاً أو مجالات من اللون الواحد مختلفة فى الدرجة ، فإننا نقول إن بعض المجموعات من الألوان فى أبعاد مكانية معينة وعلاقات خاصة من الصفاء واللمعان تبعث على استجابات من الانفعالات والمواقف لها مميزاتها الفردية ، إن الألوان فى الواقع لها علاقات انسجامية وإن كنا نجهل الآن القوانين المادية التى تحكم هذه العلاقات ،

بل لم نتحقق من هذه العلاقات على نحو كامل ؛ إذ يمكننا أن نجد لكل لون لونًا آخر بحيث يولد اللونان معًا استجابة من الممكن التعرف عليها ، استجابة ذات مميزات معينة ربما كانت علتها توافق الدوافع التى يثيرها كل منهما ، ويتفاوت هذا التوافق بطرق عدة ، ونتيجة ذلك أنه من الممكن أن نجد لكل لون مجموعة من الألوان الأخرى التى تنسجم الاستجابة التى يولدها كل منها مع الاستجابة التى يبعثها هذا اللون على نحو محدد(١) ، والخبير بالألوان ذو الحساسية المرهفة يحس بأن هذا التوافق يعطى هذا المزيج من الألوان طابعًا خاصًا لا يتميز به أى مزيج آخر ، وبالمثل فإنه من الممكن الإحساس بعلاقات عدم التوافق بين ألوان لا يولد مزجها استجابة منظمة بل مجرد استجابات مضطربة مختلطة ، ومن الأمثلة على ذلك تلك الألوان التى لا يكمل بعضها بعضًا ، كذلك من المناظر المؤذية مزج الألوان الأولية ، وإذا كان من أغراض الفنان إيجاد هذا الأثر ، فإنه حينئذ يستخدم هذه الوسيلة .

وقد يبدو من الغريب طبقًا لنظريتنا هذه أننا غالبًا ما نجد أن الورود ومشاهدة الغروب وما إلى ذلك توفر لنا مزيجًا من الألوان المنسجمة ، إلا أن تفسير ذلك هو مافى أوراق الوردة مثلاً من تدرجات هائلة فى اللون ، تنتقى العين منها ذلك التدرج الذى يلائم أكثر من غيره الألوان الأخرى التى تختارها . فهناك عادةً فى موضوعات الطبيعة مجموعة من الألوان فى علاقة انسجام يمكن اختيارها من بين التدرجات اللانهائية فى الألوان التى تظهر فى هذه الموضوعات ، فى معظم الأضواء ، ولأسباب واضحة تختار عين الرجل الحساس - إذا استطاعت - من بين التدرجات اللونية تلك التى تتميز بأكبر مقدار من الانسجام ، غير أنه من المهم إن ندرك أن مجال الاختيار هنا واسع ؛ إذ يفسر لنا ذلك لماذا تختلف الألوان التى نراها ونحن فى حالة الحزن اختلافًا بينًا عنها ونحن فى حالة الفرح ؟ وكيف إن اختيار الفنان للألوان قد يكشف لنا عن نوع الدوافع التى تكون نشيطة فى نفسه فى لحظة الاختيار واتجاه هذه الدوافع .

(١) ينطبق هذا التفسير للانسجام أيضًا على الموسيقى ، فقليل من كبار الباحثين المحدثين من يقنع بتفسير الانسجام harmony على أنه مجرد مسألة علاقات مادية بين النغمات .

وغنى عن الذكر أن عدم وجود أسماء واضحة للألوان ، عدم الاتفاق على تحديدها إنما يجعلان من العسير جدا وصف العلاقات اللونية وتسجيلها ، غير أن هناك مقداراً كبيراً من الاتفاق بين الأشخاص الأكفاء - أى الأشخاص نوى الحساسية الدقيقة - بما بين الألوان المعينة من علاقات خاصة بحيث إننا لا يمكننا أن نتجاهل هذا الاتفاق ، ولا يقل الاتفاق هنا عما نجد بين الموسيقيين فيما يتعلق بالعلاقات الإيقاعية أو الانسجامية بين النغمات ، وليس من المحتمل أن يغفل القارئ عن الفروق الكبرى بين الحالتين ، وأهمها وجود قوانين طبيعية (فيزيقية) فى معظم الحالات تربط بين النغمات التى توجد علاقة انسجام بينها ، وعدم وجود قوانين فيزيقية مماثلة معروفة تربط بين الألوان ، ومع ذلك فيجب علينا ألا ننسى أن هذه القوانين الفيزيقية هى جزء من المعرفة خارج ميدان الموسيقى إذا صح أن نقول ذلك ، فالذى يهم الموسيقى ليس العلاقات الفيزيقية بين النغمات ، بل هو التوافق أو عدم التوافق فى الاستجابات من انفعالات ومواقف تثيرها هذه النغمات ، إن العلاقات «الموسيقية» بين النغمات كانت تظل كما هى حتى لو كانت العلاقات الفيزيقية بين المنبهات التى تثيرها مختلفة كل الاختلاف .

ولقد كان من الطبيعى أن يسترشد هؤلاء الذين بحثوا العلاقات اللونية على نحو منهجى بما بين هذه العلاقات والعلاقات الانسجامية فى الموسيقى من شبه ، ومهما كانت الحدود التى يجب ألا نتعداها فى هذا المنهج فى الدراسة كى يظل بحثنا مجدياً فما من شك فى قيمة هذا المنهج الكبرى لمن يود أن يصل إلى تصور عام للآثار الانفعالية التى يولدها مزج الألوان .

إن اللون بلا شك هو - أولاً - العلة والعامل المسيطر على الاستجابة الانفعالية للتصوير ، ولكنه كما قلنا قد يساعد على تحديد الشكل أيضاً ، بل هو غالباً ما يفعل ذلك ؛ فتلك الأجزاء من اللوحة التى لا توجد بينها وبين بقية اللوحة أية رابطة انفعالية وذلك بسبب لونها إنما تنزع بسبب ذلك - وإن لم يكن أيضاً بسبب اعتبارات أخرى - إلى الانحلال من اللوحة كلية ، وتظهر كمجرد بقع تلتصق بسطح اللوحة بمجرد الصدفة أو كمواضع فراغ فيها يملؤها الناظر بأشياء خارجة عن الموضوع ، إلا أن

هذا مثل متطرف يوضح القاعدة ، وهى التأثير الشامل للون على الشكل عن طريق العلاقات الانفعالية بين الألوان ، فقد يؤكد اللون أحيانًا التركيب ويزيده صلابة ، وفى أحيان أخرى قد يصارعه ، وقد يصبح اللون بمثابة تعليق على الشكل فتعدل الاستجابة للون من الاستجابة للشكل وبالعكس . ولسنا بحاجة إلى تأكيد مدى التعقيد فى التأثير المزدوج لكل من اللون والشكل ، فهو يأخذ صورًا مختلفة جدا بحيث أنه لا يمكن وضع قاعدة تبين لنا علاقة صحيحة واحدة تنطبق على جميع الحالات ، فالمسألة تعتمد كليةً على طبيعة الاستجابة الكلية التى يسعى المصور إلى تسجيلها . فالذى قلناه عن المحاولات التى ترمى إلى تحديد علاقة صحيحة كلية بين الإيقاع والفكر فى الشعر - القول مثلاً بأن الإيقاع يجب أن يكون صدى للفكر أو معادلاً له وما إلى ذلك - ينطبق أيضًا على الملاحظات العامة التى تهدف إلى تحديد العلاقة اللازمة بين الشكل واللون ، إن المسألة تتوقف كليةً على الغاية أو الاستجابة الكلية التى ليس الشكل واللون إلا مجرد وسيلتين لتحقيقها .

وليست الأخطاء التى تخلط بين الوسائل والغايات ، والتى ينشأ عنها تمجيد وسائل فنية معينة وجعلها فضائل فى ذاتها بأقل شيوعًا فى ميدان نقد التصوير منها فى ميادين الفنون الأخرى .

وهناك ناحية أخرى من « اللوحة » تنبغى دراستها ؛ فاللوحة ليست بالضرورة تركيبًا ثابتًا إستاتيكيًا Static ، وإنما قد تتضمن عناصر حركية على أنحاء مختلفة ؛ منها حركات العين أو صور الحساسية العامة لحركات العين ، فالعين فى تجوالها الصورى من نقطة إلى نقطة تغير من العلاقات بين أجزاء « اللوحة » وهكذا ينشأ أثرالحركة ، ولا يقل أهمية عن ذلك ما قد يوحى به التصوير من مزج أو صهر بين صور بصرية متعاقبة ، فمثلاً حينما نشاهد ذراعًا تتحرك فإن العين تستقبل سلسلة من الانطباعات الشبكية المتعاقبة المتغيرة ، وبعض هذه الانطباعات التى لا تمثل وضع الذراع وشكلها فى أية لحظة واحدة وإنما تمثل جمعًا ومزجًا بين أوضاع وأشكال مختلفة له القدرة على تمثيل الحركة ، ومن السهل أن نسىء فهم هذه الصور الممتزجة

فى التصوير فنظن خطأ أنها مجرد تشويه ، غير أننا إذا فسرنا هذه الصور على النحو السليم فإنها قد تعطينا أشكالاً عادية فى حالة حركة ، ويمكننا - إن شئنا - أن نذكر العديد من الوسائل الأخرى التى عن طريقها يصور لنا فن التصوير الحركة ، ولقد أبرز (سينياك) Signac بوضوح إحدى هذه الوسائل التى بواسطتها يوحى اللون بالحركة فى هذا الوصف للوحة Muley-abd-er Rahman entouré de sa garde « لقد ترجم الصخب عن طريق الجمع الذى يكاد يكون فيه نشاز بين اللون الأخضر فى الشمسية الكبرى وزرقة السماء وزاد من عنفه لون الستائر البرتقالى »(١) ، ولسنا بحاجة إلى أن نبين أن الاستجابة التى نقوم بها إزاء اللوحة الفنية تختلف اختلافًا هائلاً تبعًا لما نجد فى أشكالها من سكون أو حركة .

لقد قصرنا المناقشة حتى الآن على ما يمكن وصفه بالعناصر الحسية فى اللوحة ، وعلى الاستجابات من انفعالات ومواقف التى مردها هذه العناصر ، ولكنه توجد فى معظم اللوحات عناصر أخرى جوهرية غير هذه ، لقد نادى البعض بأن هذه العناصر الأخرى دخيلة - على الأقل - فى موضوع تذوق التصوير ، وهذه نظرية مفهومة ولا تخلو من القيمة إذا اعتبرناها رد فعل للآراء الشائعة التى يبدو أنها تغفل العناصر الحسية كليةً ، فكثيرٌ جدًا من الناس ينظرون إلى اللوحات أولاً بقصد اكتشاف موضوع هذه اللوحات أى الموضوعات أو الأشياء التى تمثلها ، وذلك دون أن يسمحوا لأهم شىء فى اللوحة أى ما فيها من منبه حسى عن طريق اللون والشكل بأن يؤثر فى نفوسهم ، غير أن رد الفعل هذا يصبح تطرفًا وغلوًا حينما ينكر أهمية علاقة العناصر التمثيلية فى جميع الحالات ، ونحن نسلم كليةً بأن من اللوحات الفنية الكبرى ما لا يمثل فيه شىء ، أو ما تكون الموضوعات الممثلة فيه تافهة ويمكن تجاهلها ، ولكنه من المؤكد أيضًا أن هناك لوحات فنية كبرى لا يقل فيها الدور الذى يلعبه التمثيل عن الدور الذى يؤديه الشكل واللون عن طريق أكثر مباشرة فى سبيل خلق الاستجابة الكلية . إنه لا يوجد أى سبب يجعل العناصر التمثيلية والعناصر الشكلية تتصارع بالضرورة ،

(١) D'Eugène Delacroix au Néo-Umpressionisme, I . 39.

بل إن هناك ما يدعو إلى تعاونها ، هذه قضية سيقبلها بسهولة من يستطيع أن يقبل النظرية السيكولوجية العامة التى خططناها هنا ، أو أى تفسير حديث للنشاط الذهنى ، إن سيكولوجيا « الانفعالات الجمالية الفريدة » أو « القيم الفنية الخالصة » ، التى يقوم على أساسها الرأى المخالف لهذه القضية إنما هى مجرد وهم من الأوهام ،

ويتفاوت الدور الذى يؤديه التمثيل فى نتاج كبار المصورين المختلفين تفاوتًا هائلاً ، ولكنه ليس من الحقيقى أن قيمة نتاجهم تتفاوت طبقًا لذلك ، ففى أحد الطرفين نجد (رافائيل) Raphael و (بيكاسو) Picasso وفى الطرف الآخر نجد (رامبرانت) Rembrandt (و جويا) Goya و (هوجارث) Hogarth وفى مكان وسط بين الطرفين يوجد (روبنز) Rubens و (دلاكروا) Delacroix و (چيوتو) Giotto ، وبين هذين الطرفين نجد جميع درجات التعاون بين الشكل غير التمثيلى والموضوع الممثل فى بناء الاستجابة الكلية ، ولأسباب سبق ذكرها يمكننا أن ندلى بهذه القاعدة التالية التى تسمح بوجود حالات شاذة ، وهى أن ما يمكن صنعه بالوسائل الحسية المباشرة يجب ألا يصنع عن طريق غير مباشر بواسطة التمثيل ، ولكننا إن حاولنا أن نقول أكثر من ذلك فإننا حينئذ نتردى فى ذلك الخطأ الشائع ألا وهو تمجيد الوسيلة ورفعها إلى مستوى الغاية .

إن التمثيل فى التصوير يقابل الفكر فى الشعر ، وفى كلا الميدانين نجد المعارك نفسها يخوضها النقاد حول مشكلة العلاقة بين العقل والعاطفة ، وإن تلك الآراء التى شاع قبولها حديثًا ، والتى تقول إن التمثيل لا مكان له فى فن التصوير ، وإن معالجة الموضوع لا الموضوع ذاته هى الشىء الهام فى الشعر ، إنما تنبع فى نهاية الأمر من الأخطاء نفسها فى طبيعة العلاقة بين التفكير والوجدان ، ومن سيكولوجيا ناقصة تحاول أن توجد عداوة بين الفكر والوجدان ، ومما يدعم هذه الآراء ذلك الوهم الذى تشجعه اللغة - وهو الاعتقاد بأن الجمال صفة فى الأشياء وليس من صفات استجاباتنا للأشياء - ومن ثم فإن جميع الأشياء التى تشارك فى هذا « الجمال » لابد أن تكون متشابهة ، وإن هذه الآراء لهى العلة الرئيسية للصعوبة الشائعة فى تذوق الفنون عامة والشعر ، فهى تخلع هالة من السر والألغاز على عملية هى بطبيعتها - إن أمكن القيام بها - من أبسط العمليات وأكثرها طبيعية .

إن الملامح الجوهرية فى تجارب قراءة الشعر وتذوق التصوير - أى الملامح التى تتوقف عليها قيمتها - متشابهة ، أما الوسائل التى توجد عن طريقها هذه التجارب فهى مختلفة ، ومع ذلك فكما رأينا تطرأ فى كل من تجارب الشعر والتصوير مشكلات نقدية وتقنية (أى تكنيكية) شديدة الشبه ، وإن الأخطاء التى ينزع الفكر إلى الوقوع فيها تتكرر فى جميع الميادين التى يعمل فيها ، وكوننا يسهل علينا أحيانًا الوقوف على خطأ فى أحد الميادين أكثر منه فى ميدان آخر إنما يدعونا إلى مقارنة الموضوعات التى توجد بينها مثل هذه العلاقة الوثيقة .

الفصل التاسع عشر

النحت وتركيب الشكل

تختلف العلامات الأولية التى ينشأ منها العمل الفنى فى حالة فن النحت عنها فى حالة التصوير من الوجهة السيكولوجية ، وذلك فى نواحٍ عدة . حقا إنه توجد أنواع من النحت لا يكون هذا الاختلاف فيها كبيراً ، منها مثلاً النقش البارز الذى يمكن اعتباره رسمًا فى جوهره ، والنحت الذى هو مجرد زينة العمارة ، ولا يمكن رؤيته إلا من زاوية واحدة ويتحتم تفسيره على هذا النحو أيضًا ، كذلك ينطبق ما قلناه عن التصوير على بعض ضروب النحت البدائية التى لا يمثل فيها سوى جانب واحد ، وإن كان من المهم أن ندرك أنه فى هذه الأنواع من النحت لا يصل المشاهد إلى عنصر البروز والعلاقة بين الأحجام عن طريق مجهود خيالى كما هى الحال فى التصوير ، وإنما يعطاهما على نحو أكثر مباشرة ، وفضلاً عن ذلك فإن التغيرات التى تصاحب الحركات الضئيلة التى يقوم بها المشاهد لها تأثيرها على الرغم من ضآلتها ، فهى تعدل من موقفه الكلى على نحو يتفاوت فى الأهمية طبقًا للظروف المختلفة .

ويتغير الوضع كليةً فى حالة النحت الذى لا يعطينا فيه الفنان بالتفصيل إلا عدداً محدوداً من الجوانب (أربعة جوانب مثلاً) ، بينما لا يعرض لنا الجوانب الأخرى التى تربط بينها ، وذلك لأنه فى هذه الحالة يتحتم علينا أن نقوم بمهمة التفسير التى تربط بين هذه الجوانب جميعًا ، وتخلق منها كلاً موحداً .

وعملية الربط هذه بين عدد من الجوانب بحيث ينشأ عنها كلٌ موحد قد تتم بطرق مختلفة ، فقد نفسر العلامات تفسيراً « بصريا » وفى هذه الحالة يتألف الشكل فى معظمه من صور بصرية مرتبطة عن طريق التتالى أو عن طريق المزج ، إلا أن هذا منهج غير مرضٍ ؛ فهو ينزع إلى حذف أو طمس عدد كبير جدا من الاستجابات الممكنة للتمثال ، كما أنه عادةً ليس بالمنهج الذى يعتمد عليه فى تركيب الشكل ، فالشكل الذى نركبه بهذه الطريقة شكل ناقص وغير راسخ ، ولذلك فأولئك النحاتون الذين يتطلب نتاجهم تفسيراً بصريا أو لا يشعرون المشاهد بأنهم يعوزهم « الإحساس بالشكل » ، وسبب ذلك هو طبيعة الصور البصرية ذاتها ، وضيق مجال وعينا البصرى الصرف بالمكان .

بيد أننا يمكننا أن نقوم بعملية الربط لا عن طريق الجمع البصرى وإنما عن طريق الجمع بين مختلف الصور العضلية التى بواسطتها نحس أو نبنى عن طريق الخيال ما فى الموضوعات الفيزيقية من ثقل وتوتر وضغط وغيرها من الصفات الأخرى ، فكل مجموعة من الانطباعات البصرية المتتالية التى نحصل عليها حينما ننظر إلى التمثال من زوايا مختلفة تولد فينا مجموعة من هذه الصور العضلية ، وهذه الصور أقدر مما يوازيها من الصور البصرية على إيجاد تراكيب دقيقة ثابتة ، وهكذا فقد يحدث أن تصاحب صورتين بصريتين صورتان عضليتان (أى إحساسات بالتوتر والضغط .. إلخ) يمكن التوفيق بينهما بحيث يتألف منهما كل متماسك يخلو من الصراع ، فعن طريق الصور العضلية إذن يمكننا أن نصل إلى أشكال ثابتة صلبة أكثر مما نصل إليه عن طريق الصور البصرية وحدها ، ولما كان النحات يعمل بواسطة طبيعة التمثال كشىء صلب لذا كان للتفسير العضلى عادةً مزايا هائلة .

ومع ذلك فلا يزال هناك مكان للنحت الذى يتعين تفسيره فى حدود البصريات ، فحينما ينظر المرء إلى أحد تماثيل (إبستين) Epstein الأخيرة يطرأ فى نفسه إحساس بالفكر النشيط اللامع ، وإحساس الرائى بنشاطه هذا هو مصدر جزء كبير من استجاباته التالية ، وعلى عكس ذلك فإن تمثالاً لـ (رودان) Rodin لا يبدو للرائى أنه يولد فى نفسه هذا النشاط بقدر ما يبدو له أن التمثال ذاته نشيط ، وبعبارة أخرى

نقول إن ترابط النواحى البصرية عملية واعية إذا ما قورن بالترابط البصرى ، بينما الترابط العضلى يبدو لنا وكأنه صفة فى التمثال ذاته ، وهذا الفرق فى حدود وصفنا له فرق فنى (تكنيكى) بالطبع ، ولا علاقة له فى ذاته بقيمة التمثال الخاص . ونستطيع أن نجد فرقًا مماثلاً فى إدراك الشكل فى ميدان التصوير أيضًا .

وليست هاتان الطريقتان منفصلتين كما قد يوحى بذلك عرضنا ، فلا تحدث إحداهما بمفردها ، ومما يزيد تفاعلهما تعقيداً الطبيعة التمثلية القوية لمعظم النحت ، وتداخل التفسيرات المختلفة التى مصدرها ما فى الاستجابات العاطفية من تلاؤم وتعارض .

وهناك خطر فى ميدان النحت أكثر منه فى أى من الفنون التشكيلية الأخرى وهو خطر إغفال الدور الذى يلعبه خيال الرائى فى إكمال العلامة وتفسيرها ، إن ما ننقله من مصر إلى لندن ليس إلا مجموعة من العلامات يستطيع الشخص الذى يفسرها على النحو السليم أن يولد فى نفسه حالة ذهنية خاصة ، والشىء المهم هو هذه الحالة لأنها هى التى تضفى على التمثال قيمته ، غير أن عمليات التفسير هذه غامضة ويصعب سبر أغوارها عن طريق عملية الاستبطان العادية بحيث إننا ننزع إلى الاعتقاد أنه لا تحدث أية عملية تفسير مطلقًا ، إن قليلاً من التفكير كفيل بأن يبين لنا أننا نفسر اللوحة الفنية أو القصيدة ، ولكنه ليس من البين أننا نفسر أيضًا كتلة من الرخام ، ولقد شاءت الصدفة أن يرتبط تطور التفكير فى الجمال ارتباطًا وثيقًا بفن النحت مما أدى إلى حد بعيد إلى ثبات الفكرة التى تقول إن الجمال شىء فى داخل الموضوعات الفيزيقية وليس صفة من صفات استجاباتنا إلى هذه الموضوعات .

إن الرائى إذن يركب من علامات بصرية معينة الشكل المكانى للتمثال وذلك عن طريق وسائل عضلية وبصرية ، لقد رأينا أن اللوحة الفنية عبارة عن تركيب ، وبالمثل نقول إن التمثال تركيب ، ولا يلزم بالضرورة أن تكون النسب والعلاقات بين الأحجام فى التمثال هى ذاتها النسب والعلاقات الموجودة فى كتلة الرخام التى نستقبل منها علاماتنا ، وبعبارة أخرى نقول إن الفحص العلمى للتمثال ، والتأمل الخيالى له لا يوصلان إلى نفس النتائج المكانية ، وهكذا فلن يجدينا أن نقيس التماثيل بقصد

اكتشاف قوانين عددية للجمال[1] ، ولذلك فلا نجد فى بحوث أولئك الذين طبقوا هذا المنهج مثل (هافارد توماس) Havard Thomas من النتائج المرضية أكثر مما نتوقع أن نجده فيها . إن العمليات السيكولوجية التى تدخل فى تركيب المكان دقيقة جدا ، والفروق بين التركيب الفعلى للرخام والتركيب الخيالى للتمثال منشؤها عوامل ووسائل كثيرة جدا بحيث أنه يتعذر الوصول إلى علاقة بين الاثنين .

ومن أبرز العوامل التى تتدخل فى عملية تركيب الشكل الخيالى الضوء والمادة ، فحينما يتغير الضوء يعقب ذلك مباشرةً تغير فى الشكل وذلك عن طريق التغير الذى يصيب العلامات البصرية ، ولما كان الحجر غالبًا مادة شفافة لا معتمة لذلك لم يكن الضوء على الإطلاق بالمسألة البسيطة كما يفترض أحيانًا ، فليس المطلوب هو مجرد تجنب الظلال التى تشتت الانتباه وتركيز أكبر ضوء على الأجزاء المناسبة من التمثال ، وإنما من الواضح أنه يجب أن تكون غايتنا العامة هى أن نحاول أن نخلق من جديد نوع الضوء الذى قصد النحات أن يعرض تمثاله فيه ، وهى غاية يتطلب تحقيقها بنجاح تنوقًا كاملاً وحساسية دقيقة ؛ بل قد يستحيل تحقيقها أحيانًا كما هى الحال فى التماثيل التى تنقل من الشمال إلى الجنوب أو العكس مثلاً .

إن تفسير الشكل مسألة معقدة بدرجة غير عادية ، فيجب أن نلاحظ مثلاً ما يترتب على عدم تحقيق السيمترية أو التمثال فى المكان الذى نركبه ، فالحركة من أعلى أو أسفل لها طابع يختلف عن طابع الحركة من اليمين أو اليسار ، وهذه بدورها تختلف عن الحركة صوبنا أو بعيدًا عنا ، فالمسافة الرأسية لا تبدو لنا مساوية للمسافة الأفقية وإن كان لهما المقاس نفسه ، ولا تبدو أن المسافة بعيدًا عنا تساوى أيًا من هاتين المسافتين الأوليين . وتعدل من هذه التأثيرات - فتقويها أحيانًا وتضعفها أحيانًا أخرى - تأثيرات من مصدر آخر مختلف ، وهو مدى السهولة أو الصعوبة اللتين تتبع بهما العين الخطوط المعينة ، فالزيادة أو القلة فى مدى ملاءمة

(١) يصدق هذا الكلام أيضًا على المحاولات التى يقوم بها الناس من وقت إلى آخر لأجل اكتشاف قواعد ثابتة لنسب المبانى ، وعلى الرغم من طرافة هذه البحوث فليس من المحتمل أن يعتبرها هامة أى فرد لديه فكرة كافية عن مدى تعقيد العوامل التى تحدد استجاباتنا ، وليس فى مقدور علماء النفس حتى أكثرهم تفاؤلاً أن يفسروا لنا هذه العوامل .

بعض حركات العين للبعض الآخر هما مصدر جزء كبير مما يسمى خطأ الإيقاع فى الفنون التشكيلية ، فنحن بعد أن نرى بعض الخطوط نتوقع خطوطًا معينة ويعدل من استجاباتنا مدى تحقق توقعنا هذا ، فالمفاجأة بالطبع هى إحدى الوسائل التكنيكية الواضحة التى يطرقها الفنان ، ولا ينبغى أن نغفل عن تدخل عامل التمثيل فى هذه النقطة ، فكل حركة للعين تقابل صعوبة لأى سبب من الأسباب الممكنة ، ولا سيما تلك الأسباب التى يسميها الناس عوامل الإيقاع ، يمكن تفسيرها على أنها تمثل مسافة أطول من حركة أخرى مساوية لها ولكنها أسهل منها ، وهذه مجرد قاعدة عامة جدا لا تتميز بالدقة ، وذلك لأنه قد تأتى عوامل سيكولوجية أخرى فتلغى هذا التأثير أو تعكسه ، منها مثلاً الإدراك الواضح للصعوبة ، غير أنه من الظروف التى تحدد تقديرنا للمكان تجانس المادة التى تشغل هذا المكان ، فالخط الذى طوله بوصة واحدة يبدو عادةً أطول حينما يكون مظللاً منه حينما يكون غير مظلل ، والسطح الذى فيه نتوء يبدو أكبر من السطح الأملس .

وهذه الأمثلة للعوامل السيكولوجية التى تساعد على جعل المكان الذى نركبه عن طريق الخيال للتمثال مختلفًا عن المكان الفعلى الذى يشغله الرخام كافية لتبيان مدى التعقيد فى عملية التفسير التى تمدنا بأول خطوة فى سبيل تذوق التمثال ، وعلى هذه العملية الأولية تعتمد كليةً استجاباتنا الكاملة بما فيها من مواقف وانفعالات ، ولا شك أنه من المستحيل أن نقوم بعمليات التفسير هذه بمفردها وعلى نحو واعٍ مقصود ، فالذى يحقق هذه العمليات لنا إنما هو تنظيمات عصبية لا سيطرة لنا عليها تقريباً ، ونتيجة لما فى هذه التنظيمات من تعقيد يختلف الشكل المتخيل للتمثال من فرد إلى آخر بل يختلف فى حالة الفرد الواحد من لحظة إلى أخرى ، وقد يحملنا ذلك على الاعتقاد بأنه لا أمل مطلقًا فى أن يصبح التمثال الواحد وسيلة لإثارة نفس التجربة عند أفراد مختلفين ، ولكن هناك عوامل مبسطة من شأنها أن تنقذ الموقف .

لقد رأينا أن الشكل هو - إلى حد ما - من صنعنا نحن وذلك عن طريق اختيارنا عدداً معيناً من بين العلامات الحاضرة الممكنة ، وباختلاف الشكل تختلف استجاباتنا الأكثر عمقًا من وجدان ومواقف، ولكن كما أنه توجد علاقات توافق

وتلاؤم بين الاستجابات التى نقوم بها فى حالة الألوان تجعلنا نختار فى حالة ألوان خاصة عدداً محدداً من الألوان الممكنة التى من شأنها أن تعطينا استجابة متلائمة (أو منسجمة) ، كذلك الحال فى الشكل ، فمن بين العدد الهائل من الأشكال المختلفة التى يمكننا أن نركبها عن طريق تأكيد بعض العلامات بدلاً من البعض الآخر ينزع تثبيت جزء من الشكل ولو كان ذلك بصفة مؤقتة إلى جعلنا نتحيز فى صالح هذا الجزء فنفسر بقية الأجزاء بحيث تولد استجابات تتلاءم والاستجابات التى يكون هذا الجزء قد أثارها فعلاً ، ومن ثم يقل ما بين التفسيرات التى تنشأ من اختلاف ، ومن ثم أيضًا يظهر خطر سوء الفهم الأولى الذى يؤدى إلى تشويه بقية التفسير .

وهذا الفصل ، مثل الفصل السابق ، لم يقصد منه أكثر من تبيان الطرق التى قد يعين بها التحليل النفسى الناقد ويخلصه من بعض الأخطاء . إن عادة الحديث عن الشكل كما لو كان الشكل من الصفات البسيطة التى لايمكن تحليلها فى الأشياء من شأنها أن تثبط همة الذين يودون أن يعرفوا ما يصنعون ، وبالتالى فهى ذات نتائج وخيمة على التذوق العام ولكن هذه العادة ستزول حينما نصل إلى فهم أصدق للموقف ، ومع ذلك فهناك بعض الحقائق المحيرة فيما يتعلق بالشكل المدرك تفسر لنا - إلى حد ما - لماذا يتحدث الناس عن الشكل كما لو كان من الصفات البسيطة التى لا يمكن تحليلها فى الأشياء ، ولعل الأفضل أن ندرس هذه الحقائق حينما نتحدث عن موضوع الموسيقى التى هى أكثر الفنون جميعًا شكلية .

الفصل العشرون

الطريق المسدود أمام نظرية الموسيقى

تعتبر سيكولوچية الموسيقى عادةً - ولأسباب واضحة - أقل تقدمًا من سيكولوچية الفنون الأخرى ، كما أن الطريق المسدود الذى أدى إليه التفكير السيكولوچى فى الفنون كان مبعثًا للحيرة والضيق فى فن الموسيقى أكثر منه فى سائر الفنون الأخرى ، ولكن مقدار التقدم الذى أحرزه التفكير النظرى فى الفنون الأخرى والذى لم يصبه التفكير فى فن الموسيقى كان فى الواقع مقصوراً: إما على النواحى التمثيلية ، أو على نواحى المنفعة فى هذه الفنون ، ولا يزال هناك فى فن الشعر والتصوير والعمارة من المشكلات المحيرة ما لا يقل عن تلك المشكلات التى يثيرها التفكير فى الموسيقى . فمن هذه المشكلات فى فن الشعر مثلاً مشكلة طبيعة الفروق بين الجيد والردىء فى الشعر المرسل ، بين التتبيع اللذيذ والتتبيع الذى يبعث على السأم ، بين الموسيقى والنشاز ، بين النجاح والفشل فى الوزن ، وفى حالة التصوير ما زلنا نجهل الأسباب التى تجعل بعض الأشكال المعينة تثير فى نفوسنا استجابات خاصة من الانفعالات والمواقف على حين أن هناك أشكالاً شديدة الشبه بها من الوجهة الهندسية لا تثير هذه الاستجابات أو لا تولد إلا مجرد الفوضى ، كما أننا لا نعلم لماذا كانت للألوان استجاباتها الخاصة بها ، ولماذا يحدث جمعها على أنحاء خاصة هذه الآثار الدقيقة المحددة ، وفى ميدان العمارة نحن لا نعلم السبب الذى يجعل المكان والحجم يؤثران فى نفوسنا هذا التأثير ، فهذه المشكلات مثلها مثل المشكلات التى تثيرها الموسيقى لا تزال بلا حل ؛ إلا أن كوننا قد تمكنا من إيجاد حل لبعض الأسئلة

الأخرى فى ميدان الفنون الأخرى ، بينما كانت معظم الأسئلة التى نطرحها فى ميدان الموسيقى تتعلق بالآثار التى يحدثها الشكل فينا كان من شأنه أن يؤدى إلى غموض الموقف .

إن الموسيقى بلا شك تحدث فى نفوسنا آثاراً أخرى غير الآثار الشكلية ؛ ففى الموسيقى التصويرية أو الموسيقى ذات البرنامج يوجد شيء مماثل للتمثيل فى ميدان التصوير ، كما أنه توجد حركة درامية فى الأوبرا وفى الكثير من الموسيقى عدا الأوبرا ، ومع أن هذه الآثار تساهم فى إيجاد القيمة الكلية للموسيقى إلا أنها فى الواقع تخضع للتأثير المباشر للموسيقى من حيث هى مجرد صوت ، وإن الصعوبات التى تثيرها هذه الآثار لتشبه مثيلاتها فى ميدانى الشعر والتصوير إلى درجة كبرى بحيث إننا آثرنا ألا نفرد لها مناقشة منفصلة ، أما مشكلة الشكل الخالص فإنها تطرأ فى الموسيقى على نحوٍ ملحٍّ غريب .

وقد لخص (جيرنى) Gurney حالة التفكير النظرى فى فن الموسيقى منذ أكثر من أربعين عامًا فى قوله : « وحينما نتحول إلى دراسة أشكال الموسيقى ذاتها ، وإلى مدى التباين الشديد فى قيمة هذه الأشكال حتى أكثر هذه الأشكال بساطة فحينئذ نتبين مدى عجزنا عن تفسير نشاط ملكة الموسيقى وما تصدره من أحكام ، ولا شك أن التفسير الوحيد الذى يمكن تصوره يكون عن طريق التشبيه والتمثيل ، ولكننا لا ندرى أين نبحث عن ذلك الشيء الذى يشبه الموسيقى » ، ولم تضف البحوث التى تمت فى هذا الميدان منذ أيام (جيرنى) إلى ذلك إلا القليل ، فكما أكد لنا (جيرنى) ذاته على نحو رائع أن التفسيرات العامة لأثر الموسيقى - حتى ولو قصرنا البحث على استجابات الفرد الواحد - تنطبق على الموسيقى البديعة والموسيقى الرديئة ، على الموسيقى التى لا تولد أى أثر ملحوظ أو التى تولد الكدر كما تنطبق على الموسيقى الممتعة على حدٍّ سواء ، إلا إن هذا الكلام ينطبق أيضًا على جميع المحاولات التى ترمى إلى تفسير الآثار التى يولدها فى نفوسنا كل شكل لا يمثل شيئًا ، أو يخلو من المنفعة الواضحة ، إنه يصدق على هذه الأشكال جميعًا سواء كانت تتألف من نغمات أو حركات ، من فترات زمنية أو من صور كلامية .

إننا بالضرورة نجد صعوبة فى تفسير أية آثار لا يمكن ردها إلى فائدة عملية (مثلما نستفيد من الأطباق لأغراض الأكل أو من البيوت فنعيش فيها) أو لا يمكن ردها إلى تدخلها فى طرق سلوكنا أو إلى خطرها على هذه الطرق ، أو لا يمكن ردها إلى موضوعات تهمنا من الناحية العملية وتمثلها هذه الآثار .

غير أن الصعوبة فى تفسير هذه الآثار أمر طبيعى جدا ولا غرابة فيه ، فالحقائق التى يتحتم توفرها للقيام بعملية التفسير هذه لا تستطيع أن تصل إليها قدراتنا على المشاهدة ؛ إذ تنتمى إلى فرع من فروع السيكولوجيا لا توجد لدينا الآن المناهج اللازمة للبحث فيه ، ويبدو أنه من المحتمل أننا سنضطر إلى الانتظار طويلاً حتى تتوفر لدينا هذه المناهج ، وأنه لابد أن يحرز علم الأعصاب تقدمًا كبيرًا أولاً قبل أن يتسنى لنا معالجة هذه المشكلات على نحو مفيد ، ومهما كان ذلك مدعاةً للأسف فإنه لا يسوغ فى شيءٍ اختراعنا ملكات فريدة وكائنات مطلقة يستحيل تحديدها وتحليلها ، فحينما نقول إن الشيء لا يمكن تحليله قد يعنى ذلك واحداً من اثنين : إما أن الشيء بسيط ، وإما أننا لا نعرف الآن كيفية تحليله . والآثار الموسيقية كغيرها من الآثار التى تولدها الأشكال بصفة عامة لا يمكن وصفها بأنها يستحيل تفسيرها إلا بالمعنى الثانى فقط ، وزعمنا أنه لا يمكن تفسيره بالمعنى الأول ليس إلامن باب اصطياد الألغاز والأسرار فحسب ، ولنأخذ مثلين مشابهين لهذه الحالة : لقد كان الازدهار التجارى والجو الصحو حتى وقت قريب من الأشياء التى لا يمكن تفسيرها ، بل لا يزال تفسريهما حتى الآن أمرًا صعبًا فى بعض النواحى ، ومع ذلك فلا يزعم أحد أننا مضطرون إلى افتراض وجود نزعات فريدة من نوعها فى المسائل الاقتصادية ، أو فى مسائل الأرصاد الجوية .

بيد أن هناك سببًا آخر غير الحيرة الفكرية أدى إلى عادة وصف « الملكة الموسيقية » والآثار الشكلية للفنون عامةً بأنها فريدة من نوعها ؛ إذ يعتقد الكثيرون أن وصف النشاط الفكرى بأنه فريد من نوعه إنما يخلع عليه على نحوٍ ما مكانة سامية لا يبلغها حينما نعترف بأنه مجرد شيء على درجة كبرى من التعقيد أو يتعذر القيام بالتجارب عليه الآن إلى درجة يظل معها الشيء غير مفسر ، وهذا الاعتقاد

- إلى حدٍّ ما - من مخلفات الرأى القديم الذى يؤمن بأن تفسير الشيء يحط من قدره، وهو رأى لا يزال يعتنقه أولئك الذين تعوزهم الثقافة فى هذه الموضوعات ، وتفضيل الناس للأشياء الفريدة من نوعها مرده أيضًا - إلى حدٍّ ما - خلطهم بين معنى الفريد فى هذا المجال والمقصود من كلمة فريد حينما توصف كنيسة القديس بول مثلاً بأنها عمل فريد من نوعه ، ولكن الإحساسات التى يجربها المرء حينما يصفع على أنفه تمثل أيضًا تجربة فريدة مثلها فى ذلك مثل تجربة تذوق قطعة موسيقية ، وإذا كان كل ما هو فريد يتميز بصفة السمو فينبغى لنا أن نجد سموًا فى هذه التجربة أيضًا .

إن كل عنصر من عناصر الشكل سواء كان ذلك شكلاً موسيقيًا أو غير موسيقى فى مقدوره أن يثير استجابة بالغة فى التعقيد والانتشار ، وغالبًا ما تكون هذه الاستجابة دقيقة جدا بحيث إنه يصعب إدراكها عن طريق الاستبطان ، وهكذا فلا يحس معظم الناس بأن للنغمة الواحدة أو للون المتجانس أى أثر ملحوظ عدا مميزاتهما الحسية ، ولكن حينما تجتمع هذه النغمة ، أو هذا اللون مع عناصر أخرى فإن الشكل الذى يتألف من اجتماعهما معاً قد يولد أثرًا قويا فى الانفعالات والمواقف ، وإن نحن اعتبرنا ذلك مجرد عملية جمع للآثار التى تولدها هذه العناصر الفردية ؛ فإنه يبدو لنا من المستحيل أن يكون أثر الشكل نتيجة لآثار العناصر التى يتألف منها ؛ ولذلك كان من الطبيعى ومن السهل أن يخترع الناس صفات « كلية » فى الأشكال لكى يفسروا بها هذه الظاهرة ، غير أن هذا فى الواقع ليس تفسيرًا حقيقيا ، كما أن قليلاً من التبصر السيكولوجى كفيل بأن يبين لنا أن اختراع هذه الصفات ليس بالأمر الضرورى ، فمن النادر أن تجمع آثار الأحداث الذهنية بعضها إلى البعض الآخر على هذا النحو ، ونحن لا نؤلف تجاربنا الأكثر حدة من تجارب أخرى أقل حدة على نحو ما نبنى الحائط من قوالب الطوب ، إن تشبيه الجمع أو الإضافة هنا من شأنه أن يورطنا فى خطأ جسيم ، وربما كان تشبيه إطلاق القوى أفضل منه ، وإن كان هذا بدوره لا يمثل سلوك الذهن تمثيلاً على قدرٍ كافٍ من الصدق ، فالاستجابات المنفصلة التى ينزع كل عنصر من العناصر إلى إثارتها على حدة مرتبطة إحداها بالأخرى بحيث إن مزجها معًا يولد آثارًا لا يمكن التكهن بها فى

حدود معرفتنا الحاضرة ، فالمنبهان اللذان يلغى أحدهما الآخر إذا تخللت حدوثهما فترة زمنية أو مكانية معينة ينتجان أثرًا أقوى بكثير مما يمكن لأحدهما أن يحدثه على حدة إذا فصلت بينهما مدة زمنية أو مكانية من طول مختلف ، كما أن الاستجابة التى يولدها مزجها فى شكل ملائم قد تختلف فى نوعها عن الاستجابة التى يحدثها كل منهما ، ونستطيع أن نشبه ذلك بتأثير الدوافع على أوقات زمنية مختلفة على البندول ، ولكن هذا التشبيه كما نوهنا لا يكفى ، والأقرب منه هو تشبيه رد الفعل الكيميائى بما فيه من تعقيد ، فالكميات الهائلة من الطاقة الكامنة التى يمكن إطلاقها عن طريق إدخال بعض التعديلات الطفيفة فى الظروف تعطينا فكرة أصدق عما يحدث حينما تمتزج المنبهات ، وحتى هذا التشبيه يعجز عن تمثيل مدى التعقيد الذى تتصف به عمليات التفاعل فى الجهاز العصبى . إننا حتى الآن لا نستطيع أن نتخيل كيفية سلوك الجهاز العصبى إلا عن طريق التخمين ، ولكننا على يقين تام من أن هذا الجهاز هو أكثر الأشياء التى نعرفها تعقيداً وحساسية .

إن جميع الفروق الخارقة التى لا يمكن التنبؤ بها فى الاستجابات الكلية ، تلك الفروق التى تحدثها تعديلات طفيفة فى تنظيم المنبهات يمكن تفسيرها إذن تفسيراً كاملاً فى حدود حساسية الجهاز العصبى ، وإن الأسرار والألغاز التى تنوط « الأشكال » ليست إلا مجرد نتيجة لجهلنا الحالى بتفاصيل سلوك هذا الجهاز . لقد تحدثنا آنفًا عن « العناصر » التى يتألف منها الشكل ، ولكننا فى الواقع لا نعرف حتى الآن ماهية هذه العناصر ، فمن الواضح مثلاً أن كل صوت موسيقى شىء مركب معقد ، وإن كانت درجة تركيبه من وجهة آثاره الموسيقية لا تزال مسألة غير أكيدة ، فلكل صوت موسيقى طبقته pitch ونوعه timbre ، وصفاته التى تتغير فى حالة عزفه على آلتين موسيقيتين مختلفتين ، وصفاته التى تسمى أحيانًا « لونه » كذلك تختلف آثاره أيضًا طبقًا لعلوه وحجمه ، وربما كان الصوت الموسيقى أكثر تعقيداً وتركيباً من ذلك ، فعلاقاته بالأصوات الموسيقية الأخرى يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع على الأقل : علاقات فى الطبقة ، وعلاقات انسجامية وعلاقات زمنية ، ويزيد الإيقاع جميع هذه العلاقات تعقيداً إلى حد أكبر . وربما كان للصوت علاقات أكثر من ذلك ولن يج.. نا فى شىء هنا أن ندخل فى تحليل مفصل لهذه الصفات والعلاقات ، فالنقطة

المهمة لغرضنا الحالي هي أن ندرك مقدار ما تهيئه الأصوات الموسيقية بتعقيدها الهائل وبتراكيبها الممكنة من مجال شاسع لتحرر الدوافع وتنشيط بعضها بعضًا ، لتصارعها ولوصولها إلى حالة من التوازن فيما بينها ، وإنه لا يدهشنا قط أننا لم نكتشف حتى الآن سوى القليل جداً من العلاقات الثابتة بين المنبهات والاستجابات الكلية .

وتتكرر هذه الحالة أينما تؤثر في الذهن الأشكال ذاتها منفصلة عن الفوائد العملية ، وعن كل تمثيل أو محاكاة ، فنحن يلزمنا أن نأخذ حذرنا من أولئك الذين ينسبون إلى الأشكال صفات خاصة وفضائل فريدة صوفية وذلك في ميادين التصوير والنحت والعمارة والشعر على السواء ، ففي جميع هذه الحالات يكون أثر الأشكال مرده إلى التفاعل - وليس إلى مجرد الجمع - بين الآثار التي تولدها عناصر هذه الأشكال ، ونحن نحسن صنعًا بوجه خاص إن أخذنا حذرنا من ذلك التفكير الأجوف الذي يرد الأثر الذي يولده الشكل إلى « علاقات ضرورية حتمية » ، حقا قد تكون العلاقة الخاصة أو النظام الخاص في حالة معينة ضروريين بمعنى أنه إذا وضعت العناصر في نظام مختلف كان لها مجتمعة تأثير مختلف جدا ، ولكن هذا المعنى ليس هو ما يفهمه الناس عادةً من فكر الضرورة التي ينادون بها ، فهم يقصدون الضرورة بمعناها الميتافيزيقي ، الذي هو ضرب غامض جدا من « الضرورة المنطقية » ، وهذه الضرورة بمدلولها الميتافيزيقي هي إحدى اللعب الأثيرة عند عدد من نقاد الفنون ، وإن كل من له بعض الدراية بالمنطق والسيكولوجيا يجد في ورود لفظة « المنطق » بانتظام في العبارات التي ترمي إلى وصف هذه العلاقات أوضح دليل على أن مثل هذه العبارات لا تقول لنا شيئًا واضحًا محددًا ، أو أنها ليست وليدة قسطٍ كافٍ من الروية والتفكير . حقا إنه عادةً متى ما وجدت في العمل الفني عناصر منظمةٌ في نسق خاص فلكي يولد هذا العمل أثرًا كليًا خاصًا لا يمكن إضافة عنصر جديد إلى هذه العناصر إلا على نحوٍ واحد لا ثاني له ، ولا شك أن هذا من شأنه أن يكسب نتاج الفنان نوعًا من « الحتمية » غير أنه لا يزال يلزمنا أن نأخذ في الاعتبار ماهية هذا الأثر وقيمته ، كما أن هذه الحتمية ليست مسألة صحة قبلية أو سابقة للتجربة a priori ، بل هي مجرد مسألة علة ومعلول . ولا توجد « ضرورة منطقية »

بهذا المعنى فى أية علاقة فى اللوحة الفنية أكثر مما توجد فى الملح اللازم لجعل الحساء طيب المذاق ، وليست قيمة العمل الفنى فى الإدراك الواعى أو غير الواعى لصحة العلاقات فيه ، وإنما هى فى الأثر الذهنى الكلى الذى تولده هذه العلاقات لكونها علاقات صحيحة (بمعنى أنها تؤدى الوظيفة التى وجدت من أجلها) .

الفصل الحادى والعشرون

نظرة فى التوصيل

إن مسألة التوصيل كغيرها من المسائل تنوطها الألغاز الزائفة سواء فى الآراء الساذجة عنها أو الآراء القائمة على التفكير الطويل ، فمن ناحية نجد أولئك الذين يعرفون التوصيل بأنه النقل الفعلى للتجارب بالمعنى الدقيق جدا للفظة نقل ، على نحو ما ينقل البنس من جيب إلى آخر ، ويؤدى بهم هذا الاعتقاد إلى افتراضات غاية فى الإغراب والبطلان ، ويبدو أن الشاعر (بليك) مثلاً كان يؤمن أحياناً بأن الحالة الشعورية الواحدة التى يتخيلها ككائن أو قوة ما تستطيع أن تحل فى هذا العقل فى لحظة معينة ثم فى ذلك العقل فى لحظة أخرى ، أو تحل فى عدة عقول فى نفس الوقت . وقد نحا مفكرون آخرون منحى أقل خيالية وطرافة من ذلك وإن كانوا قد اعتمدوا فى تفسيرهم لعملية التوصيل على اعتبارات مفارقة لا تقل ميتافيزيقية عن هذا التفسير الأول ، فزعموا أنه لابد لنا أن نفترض أن العقول البشرية أوسع بكثير مما يعتقد عادةً ، وأن بعض أجزاء العقل الواحد يمكنها أن تنتقل إلى عقل آخر وتتحد به مكونة جزءاً منه ، وأن العقول الفردية هى مجرد مظهر خداع ، وأن الحقيقة الماثلة خلف المظهر إنما هى عقل واحد له نواحٍ أو جوانب متعددة ، بهذه الطريقة يسهل دخول هذه المتاهة ، وربما كان التجوال فيها من الأمور التى لا يستطيع الفرد المفكر أن يتجنبها فى إحدى مراحل تطوره الفكرى ،إلا أن الوسيلة الوحيدة لهروبنا من هذه المتاهة هى أن نخرج من المدخل عينه الذى دخلناها منه .

إن التوصيل - باعتباره عملية نقل كامل أو مشاركة تامة فى التجربة نفسها - أمر لا يحدث ، ولا داعى لأن تكون هذه النتيجة مدعاة لأسفنا ؛ فالتجارب لا تتأثر قيمتها فى الواقع بنوع النظرية العامة التى تعرض لنا طبيعتها وشروطها ، ولو كان هذا النقل للتجربة أو المشاركة فيها من الأمور التى تحدث فعلاً لكان حتماً علينا بلا شك أن نقبل النظرية الميتافيزيقية فى التوصيل ، ولكن هذا النقل لا يحدث[1] وليس فى تلك الحجج والأدلة التى تفترض حدوثه مثقال ذرة من الصدق .

إن كل ما يحدث هو أن بعض العقول المنفصلة تمر بتجارب شديدة الشبه فى ظروف معينة ، وأولئك الذين لا يستطيعون قبول هذه الفكرة إنما هم لا يرفضونها بحجة معارضتها للشواهد ، ولا نتيجة للطريقة التى يتأثرون بها إزاء العالم ، وإنما يرفضونها لمعارضتها لرغباتهم وبسبب ما للفكرة المتيافيزيقية الأخرى من تأثير فى مواقفهم إزاء إخوانهم ، حقا إننا جميعًا فى لحظات معينة نتمنى لو كان الواقع خلاف ذلك ، فانفصال كل منا عن الآخر يبدو لنا حرمانًا ، كما أننا نحس فى تلك اللحظات التى نتكيف فيها مع العالم بأن عزلتنا الجوهرية هى من نقائص الطبيعة البشرية وآفاتها ، كذلك يصعب على جميع الأفراد ذوى الحساسية المرهفة فى بعض المواقف أن يقبلوا الحقائق ويكيفوا حياتهم على أساسها تكييفًا جديداً أفضل ، ولكن الاعتقاد الصادق أو الفكرة الصادقة لا تحرم بل ربما لا تستطيع أن تحرم أحداً من القيم التى يعتنقها ، نعم لا شك أن هناك بعض الحالات المؤسفة من النظم السيئة تستحيل معها عملية التكيف من جديد على أى نحو ممكن ، فقد يصبح الاعتقاد الكاذب شرطًا لا غنى عنه لمعظم مناشط الأفراد الهامة بحيث أنه تسود الفوضى هذه المناشط متى ما تخلوا عن هذا الاعتقاد ، وهذه هى الحال فى العديد من القصائد

(١) إن الظواهر الغريبة المهمة التى نجدها فيما يبدو توافق الخواطر ، وفى تلك الأفعال الغريبة التى يقوم بها العرافون والذين يقومون بالقياسات النفسية لاتتطلب تلك النظريات اليائسة التى تفترض عملية نقل أو مشاركة فى « التجارب نفسها » ، وإن كان يلزمنا لتفسيرها أن نوسع كثيرًا من أفكارنا فيما يتعلق بكيفية تأثير العقول أحدها فى الآخر ، وإذا كانت هذه الظواهر تتطلب حقا الإيمان بتلك النظريات فحينئذ يكاد ينعدم إمكان دراستها بالوسيلة الوحيدة التى أمكننا حتى الآن أن ندرس بها أى شىء دراسة ناجحة . إن كل نظرية فى التوصيل تجعل من التوصيل عملية نقل التجارب نفسها أو عملية مشاركة فيها إنما تحيل التوصيل إلى لغز غامض يستحيل تفسيره ، حقا إنه قد يوجد مالا يحصى من الأحداث الغريبة التى تستحيل علينا معرفتها ، ولكنه لن تجدينا مناقشة مثل هذه الأحداث .

الدينية . وحينما نقول إن التخلى عن هذه العقائد لا يتضمن بالضرورة أى فقدان فى القيم ، بل قد يؤدى إلى مكاسب كبرى فيها ، فإننا لا ننكر أن هناك بعض أفراد ستتحطم قيمهم بتخيلهم عن هذه العقائد ، ولكن معنى قولنا هذا هو أن أولئك الذين فى مقدورهم التكيف سيجدون أنهم يستطيعون الاحتفاظ بقيمهم بعد نبذهم لعقائدهم الكاذبة ، وسيجدون ما يعوضهم عن خسائرهم وما يحل محلها ، وأنه ستتبين لهم مجموعات كاملة من القيم الجديدة حينما يتكيفون مع العالم الحقيقى الذى يعيشون فيه ، وإن هذا هو المسوغ الوحيد للرأى الذى غالبًا ما اعتنقه الناس ، والذى يقول إن المعرفة هى أعظم خير ، فهو رأى يقوم على أساس من الصدق ، ونحن الآن فى طريقنا إلى التبين ببطء أن المعرفة هى الشرط الذى لا غنى عنه للوصول إلى أكثر القيم رحابة واتساعًا وأهمية .

إننا نبدأ إذن من العزلة الطبيعية للعقول ، ومما بينها من فصل طبيعى – وعلى ذلك – فإن التجارب التى تمر بها هذه العقول فى أفضل الظروف – وعلى أفضل الاحتمالات – لن تكون التجارب نفسها بل تجارب متشابهة ، ونقول إن التوصيل يتم حينما يؤثر أحد العقول فى البيئة التى يعيش فيها بحيث يتأثر عقل آخر ، وتحدث فى هذا العقل الثانى تجربة تشبه التجربة التى كانت فى العقل الأول ، تجربة علتها هى – إلى حدٍّ ما – التجربة الأولى ، ومن الواضح أن التوصيل أمر معقد يتفاوت فى ناحيتين على الأقل : فى درجة الشبه بين التجربتين ، وفى درجة اعتماد كلٍّ منهما على الأخرى ؛ فحينما يحدث أن (أ) و (ب) يسيران فى الطريق ويلمس (أ) (ب) قائلاً «انظر ذلك هو كبير القضاة هناك » ، فإن تجربة (ب) حينما يتأمل كبير القضاة لا تعتمد على تجربة (أ) ألا عرضًا ، أما إذا حدث أن قابل (أ) كبير القضاة ثم وصفه بعدئذ لأحد أصدقائه فى أحد المحاجر فى (بورتلاند) مثلاً فإن تجربة هذا الصديق ستعتمد فى معظمها على القضاة المعينين الذين صادف أن قابلهم ، وفى بقيتها ستستمد مميزاتها الخاصة من وصف (أ) ، وعلى أفضل الاحتمالات لن تطابق تجربة (أ) تجربة (ب) إلا على نحو تقريبى جدا ، اللهم إلا إذا كانت لـ (أ) موهبة خارقة فى الوصف وكانت لـ (ب) قدرة غريبة على الاستقبال الحساس المميز ، وربما لا يحدث أى تطابق على الإطلاق بين التجربتين دون أن يدرى كلاهما ذلك .

وبعامة نقول إنه لابد للناس من أن يعرف بعضهم بعضاً معرفة طويلة منوعة ، وأن يكونوا شديدى الألفة فيما بينهم ، وأن يتحقق الكثير من التشابه فى معظم ظروف حيواتهم . وبالإجمال يلزمهم مقدار هائل من التجربة المشتركة لكى يتمكنوا من التفاهم أو من أن يوصل أحدهم تجاربه إلى الآخر ، وذلك فى غياب الموهبة الشاذة فى التوصيل بناحيتيه الإيجابية والسلبية ، وحتى فى حالة وجود هذه الموهبة فإن نجاح عملية التوصيل فى الحالات الصعبة يعتمد على مقدار استغلال التشابه فى التجارب الماضية ، فبدون هذا التشابه يستحيل التوصيل ، والحالات الصعبة هى تلك الحالات التى يتعين على المتكلم فيها أن يسيطر على جزء كبير من علل تجربته ، وأن يمد المستمع به ، والتى يلزم فيها للمستمع - نتيجة لذلك - أن يكافح ضد تدخل تلك العناصر من تجربته الماضية التى لا علاقة لها بالموضوع ، فعندما يستطيع أن يشير إلى موضوع ماثل فيتأمله ، يكون الأمر سهلاً فى بعض الأحيان وإن كان من المعروف أن موضوعاً معقداً مثل المنظر الطبيعى يمكن للناس أن يختاروا منه أشياء كثيرة مختلفة نتيجة لاختلاف مواضع اهتمامهم لا يمكن تناوله على هذا النحو السهل . فالموضوعات الأقل تعقيداً والتى تبرز ملامحها الهامة مثل رجل نائم فى الكنيسة هى التى يمكننا الإشارة إليها ونحن واثقون من قدرتنا على التوصيل ، هذا وإن كنا نجد فى هذه الحالة أيضاً اختلافاً فى الاستجابة ، فقد يبعث هذا المنظر على الغضب لدى أحدهم ، بينما يكون مثار تسلية لدى شخص آخر .

وفى الحالات الصعبة لابد لوسيلة التوصيل من أن تكون معقدة ، فهذا أمر لا مفر منه . إن تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات الأخرى التى ترد هذه الكلمة بينها ، فالكلمة التى يلتبس معناها وهى بمفردها يتحدد معناها حينما ترد فى سياق ملائم ، وهذه هى الحال دائماً ، فتأثير أى عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التى توجد معه وتظهر الأهمية القصوى لهذا المبدأ حتى فى تلك الحالات السطحية من التوصيل كالتى تتضمنها مجرد عملية تمييز الحروف فى الخط ، كما تظهر أيضاً فى أشد صور التوصيل عمقاً ، وهذا هو مصدر تفوق الشعر على النثر فى أشد حالات التوصيل صعوبة وعمقاً ، فالشعر - من حيث هو وسيلة للتوصيل - أشد تعقيداً جدا من النثر ، ومثال آخر لذلك هو زيادة اللبس فى حالة نسخة من لون واحد لإحدى اللوحات الفنية إذا ما قورنت باللوحة ذاتها .

لقد درسنا الآن ما تعتمد عليه « صعوبة » التوصيل ، وينبغى لنا ألا نخلط بين هذه الصعوبة وصعوبة المادة التى يتعين توصيلها ، وإن كانت هناك علاقة بينهما فى معظم الحالات ، فبعض العمليات الحسابية الصعبة مثلاً يمكن توصيلها بسهولة . كذلك لا توجد علاقة ضرورية بين « عمق » التوصيل والصعوبة ، فالعمق هنا مجرد لفظ يصف لنا درجة كمال الاستجابة المطلوبة ، وتكفى نظرة إلى الرسم البيانى فى الفصل السادس عشر لتوضيح ما نقصده بهذا المصطلح ، فالتوصيلات التى تتضمن المواقف أعمق من تلك التى تقتصر على الإشارات ، بل إن نجاح النثر المجرد التحليلى يعتمد على سطحية التوصيل ؛ إذ ينبغى لهذا النثر أن يتجنب إثارة الانفعالات مخافة أن تنطمس التمييزات التى يسعى إلى إقامتها .

الفصل الثانى والعشرون

قدرة الشاعر على استرجاع تجاربه

إن موهبة التوصيل الإيجابية أو السلبية التى أشرنا إليها آنفًا ليست موهبة فريدة وقدرة غامضة لا يمكن تحليلها إلى عناصرها الأولية ؛ إذ يمكن وصفها فى حدود المناشط التى سبق ذكرها ، فموهبة التوصيل الإيجابية عند المتكلم أو الموصل تتألف من استخدام مواطن الشبه فى التجارب الماضية ، ومن السيطرة على هذه العناصر وذلك عن طريق اعتماد آثار هذه العناصر كل منها على الآخر .

أما موهبة التوصيل عند المستقبل فتتألف من القدرة على التمييز ، وعلى قبول الإيحاءات ، وعلى بعث العناصر التى تتكون منها التجارب الماضية بحرية ووضوح، وعلى فصل كل عنصر منها من العناصر الأخرى التى ترتبط به على نحو معقد ، وعلى السيطرة على التفاصيل والأحداث الشخصية العرضية الدخيلة ، ونستطيع الآن أن نتأمل هذه الأمور عن كثب .

ونستطيع الآن أن نطرح جانبًا تلك الظروف الخاصة المواتية أو غير المواتية للتوصيل فى أمزجة الأفراد أو فى شخصياتهم ، فمن الشروط العامة التى تلائم التوصيل الشجاعة أو الجسارة والعزيمة والإقدام وحسن النية والتواضع بأفضل مدلولاته وعدم الغرور والأمانة والإنسانية وروح الفكاهة والتسامح والصحة الجيدة وجميع الصفات التى تميز « الإنسان الأعلى » فى نظر (كونفوشيوس Confucius ، غير أننا سنفترض تحقق هذه الشروط بدرجة كافية ؛ ولذلك سنمضى فى بحثنا وندرس الشروط الأخرى التى هى أقل وضوحاً لأنها شروط أكثر جوهرية ، وفى المحل

الأول نقول إن جميع الصفات التى ذكرناها باعتبارها مرغوباً فيها لدى المستقبل هى أيضاً لازمة للفنان ، فالفنان له قدرة كبرى على التأثر بالمؤثرات الخارجية وعلى التمييز بينها ، وهو يتميز أيضاً بقدرته على إبقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة . فأكبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو - كما بين الناس كثيراً - فى المجال والدقة والحرية التى تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته ، لقد وصف الناقد (دريدن) Dryden (شكسبير) وصفاً رائعاً حينما قال : « إن جميع الطبيعة حاضرة أبداً فى ذهنه ، فهو لا يولد هذه الصور عن جهد ومشقة وإنما عفواً » ، وهذه القدرة على استرجاع الماضى هى أول ما يميز الرجل الماهر فى التوصيل شاعراً كان أو مصوراً .

والشىء الجوهرى هنا هو القدرة على استرجاع تجارب الماضى ، لا مجرد القدرة على اكتنازه ، فكثير من الناس من يتميزون بذاكرة قوية جدا بحيث يعجز الزمن عن محو أدنى علامة مسجلة فيها ، ومع ذلك فهم لا يفيدون من هذه الموهبة إلا بالنذر الضئيل ، إن مجرد الاحتفاظ بالماضى قد يكون عيباً لا فضيلة فى التوصيل ؛ لأنه يوجد صعوبة فى فصل العناصر الخاصة والدخيلة عن العناصر الجوهرية ، ومن المحتمل جدا أن أولئك الذين يأتى الماضى برمته فى أذهانهم هم الذين مقرهم مستشفى الأمراض العقلية .

إن الشىء الذى يهمنا هنا ليس هو الذاكرة بمدلولها الضيق - أى القدرة على تأريخ الحدث وحفظه فى المكان المخصص به - وإنما هو القدرة على بعث التجربة الماضية بحرية ، ولا تعنى القدرة على بعث التجربة تذكر تاريخ حدوث التجربة ومكانها وكيفية حدوثها ، وإنما تعنى مجرد القدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة ، ولا زلنا حتى الآن نجهل الأسباب التى تمكننا من استرجاع بعض التجارب على حين أنه يستحيل علينا استرجاع البعض الآخر ، فهذه للأسف مسألة لا تزال موضع تخمين ، ومنشأ الصعوبة كما نجد فى معظم النظريات ، كنظرية (سيمون) Semon مثلاً ، هو عدم قدرتنا على اكتشاف ما يفسر لنا لماذا

لا يصعب علينا أن نخمن تفسيراً يبدو قريباً من الصدق ، ولما لم يكن هنا أى شاهد واضح أو دليل قاطع فى المسألة لذلك لا يوجد ما يمنعنا من التخمين على شريطة أن ندرك تماماً أنه ليس إلا تخميناً .

ويبدو أن مدى القدرة على بعث التجربة يعتمد - فى المحل الأول - على تلك النزعات والدوافع التى كانت نشيطة فى هذه التجربة ، ويبدو أنه يصعب بعث التجربة الماضية مالم تحدث نزعات مشابهة فى التجربة الحاضرة ؛ إذ تقوم التجربة الأصلية على أساس عدد من الدوافع ، وهى لم تحدث إلا من خلال هذه الدوافع ، بل إننا نستطيع أن نقول إن التجربة هى هذه الدوافع ذاتها ، لذلك فأول شرط لإحياء هذه التجربة الأصلية هو دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع .

إن المريض فى مستشفى الأمراض العقلية الذى يشغل وقته فى معيشة التجربة الماضية نفسها من جديد طول الوقت إنما يصنع ذلك - إذا كان هذا هو مايصنعه فعلاً - لأنه يعيش محدوداً فى نطاق ضيق جدا من دوافعه الممكنه ، ولأنه لا يسمح لدوافع أخرى بالتدخل ، ومن ثم يقال إنه يعيد تركيب الماضى أو معيشته على نحو كامل ، ولكن معظم الأحياء يتسم ببعض التشويه ؛ لأن بعض الدوافع وحده هوالذى يتكرر حدوثه ، بينما تدخل دوافع جديدة وينشأ عادةً توفيقٌ بين الدوافع الأصلية والدوافع الجديدة .

والدوافع التى تتضمنها التجارب قد تكون كثيرة ومتنوعة ، وقد تكون أيضاً قليلة ومتشابهة ، ونحن نفترض أن التجربة التى يكون لها نظام بسيط جدا من الدوافع لا يتسنى إحياؤها إلا حينما تظهر هذه الدوافع من جديد على نحو بارز نسبياً ، فمثل هذه التجربة تقل فرص بعثها عنها فى حالة تجربة أخرى ذات نظام أكثر تعقيداً ، هذا بالطبع إذا تساوت الشروط الأخرى . وليتذكر القارئ مثل الجسم المتعدد الأسطح الذى عرضناه فى الفصل الرابع عشر ، فكلما كان السطح عريضاً زاد عدد الأوضاع التى يسعى الجسم منها إلى الاستقرار على هذا السطح ، إن من المبادئ الأولية فى علم النفس أن عودة جزء واحد من الموقف قد تحيى الموقف بأسره ، ولما كانت معظم الدوافع تنتمى إلى عدد كبير من المواقف الكلية المتنوعة فى الماضى لذا من الواضح

أن ينشأ تنافس كبير بين مواقف بأكملها على أيها يعود للظهور فعلاً ، والأمر الذى يبدو أنه يفصل بينها على نحو أكثر فاعلية من غيره هو طبيعة الروابط الأصلية بين الأجزاء التى يتألف منها كل موقف بأكمله . وكما أكدت لنا مدرسة الجشطلت فى علم النفس حديثًا إن مجرد التجاور أو الآنية (أى الحدوث فى الوقت نفسه) هما نسبيا عاجزان عن السيطرة على عملية بعث التجارب ، قارن عملية حفظ نظرية هندسية عن ظهر قلب وعملية فهمها ، أو حتى دراسة سريعة لأحد المبانى ومجرد ألفتنا له التى هى نتيجة رؤيتنا المبنى كل يوم .

ما هو الفرق إذن بين فهم الموقف ، وبين الاستجابات الأخرى الأكثر عادية لهذا الموقف ؟ إنه فرق فى درجة تنظيم الدوافع التى يثيرها هذا الموقف ، إنه الفرق بين استجابة معقدة منظمة أو سلسلة منظمة من الاستجابات ، وبين خليط من الاستجابات ، ويجب علينا ألا نأخذ كلمة « فهم » بمدلولها الضيق جدا هنا وإلا أغفلنا الأهمية الهائلة لهذا الفرق فى تحديد عملية البعث ، لقد تعودنا التمييز المصطنع بين المناشط الذهنية العقلية أو النظرية والمناشط اللاعقلية أو العاطفية ، ولكن المقصود هنا بفهم الموقف ليس بالضرورة هو التفكير فى هذا الموقف والبحث فى المبادئ التى يقوم عليها والتمييز الواعى لطبيعة هذه المبادئ ، وإنما المقصود هو الاستجابة للموقف باعتباره كلاً على نحو متماسك يسمح لأجزائه بالقدر الكافى من الاعتماد والاستقلال فى هذه الاستجابة . وهناك ما يدعو إلى الافتراض أن التجربة التى تتسم بهذا الطبع المنظم لديها القدرة على البعث إما جزئيا أو بكليتها أكثر مما للتجربة التى تتصف بقسط أكبر من الخلط والفوضى .

ولنتأمل الفروق بين سلوك الرجل النائم والرجل اليقظ ، بين سلوك الرجل السليم والمريض الذى هو فى حالة تخدير طفيف أو شديد ، بين سلوك الرجل المحموم أو الذى يتضور جوعًا والرجل الذى هو فى صحة جيدة ، لقد حاول الدكتور هيد[1] حديثًا أن يصف هذه الفروق فى القدرة العصبية ، وأن يحدد درجات الكفاءة

(١) Henry Head, The Conception of Nervous and Mental Energy' in The British Journal of Psychology, October 1923 , Vol XIV. p. 126.

الفسيولوچية فاقترح استخدام لفظ « اليقظة » فى هذا المجال ، وهذا لفظ مفيد يمكننا أن نضيفه إلى بقية مصطلحاتنا ، ففى حالة وجود درجة كبيرة من اليقظة يستجيب الجهاز العصبى للمنبهات استجابات تتسم بدرجة كبيرة من التكيف والتمييز والنظام ، أما فى حالة وجود درجة منخفضة من اليقظة فتكون الاستجابات أقل تمييزًا وتكيفًا ونظامًا ، إن ما يحدث فى حالة أى موقف يدخله المنبه يتفاوت بتفاوت مدى اليقظة فى الجزء الخاص من الجهاز العصبى ، ويصدق هذا الكلام على حالة الإعداد لنزع مقدمة المخ كما يصدق على حالة الشاعر السليم ، على أبسط الحالات الآلية ، وعلى أشد الأفعال وعيًا ، وفيما يتعلق بالبعث يمكننا أن نعبر عن المسألة على نحو مفيد فنقول إن التجارب التى تتسم بدرجة عالية من اليقظة هى التى يمكن بعثها أكثر من غيرها ، وإن درجة يقظة الفرد فى اللحظة التى يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شك عامل لا يقل أهمية ، وإن كانت أهميته أكثر وضوحًا .

إذن فسر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو - إلى حدٍّ ما - فى أن هذه التجارب أثناء معاناته لها تتسم بقدر من النظام أكثر من العادى ، ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادى من اليقظة ؛ فتنشأ فى ذهنه علاقات لا تظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود ، والذى لا تتداخل دوافعه بحرية ، وعن طريق هذه العلاقات الأصلية تتسنى له القدرة على استرجاع كمية أكبر من الماضى متى ما شاء .

ونستطيع أن نعبر عن هذا التفسير نفسه بأسلوب آخر ، فنقول إن الرجل العادى فى معظم الأحيان مضطر إلى كبت الجزء الأعظم من الدوافع التى قد يثيرها ما يوجد فيه من وضع خارجى ؛ وذلك لكى يتسنى له أن يحقق الثبات والوضوح فى مواقفه إزاء الأشياء ، ولما كان عاجزًا عن تنسيق هذه الدوافع فإنه يضطر إلى حذفها كليةً ، ولكن الفنان فى مقدوره - حينما يكون فى نفس الوضع - أن يسمح بدخول عدد أكبر من الدوافع وذلك دون أن تعم الفوضى كيانه ، ومن ثم يأخذ سلوكه طابعًا من شأنه أنه قد يبعث على حسد الآخرين أو غيظهم وكمدهم أو من شأنه أنه يبدو لهم غير مفهوم ، فمثلاً قد يبدو لنا أن الحمام الذى يحلق فوق ميدان الطرف الأغر

لا علاقة له بلون الماء فى الأحواض ، أو بلهجة صوت المتكلم أو بمدلول ملاحظاته[1] ، فنحن لا نستطيع أن نسيطر إلا على حقل محدود من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى ، ولكن الفنان لا يصنع ذلك ، وفى مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان بحاجة إلى ذلك .

وإن الأخطار التى يتعرض لها الفنان ، مثل ما يبدو على سلوكه من عدم المعقولية ، ومن صعوبة التعاون معه فى أوقات كثيرة أو صعوبة الاعتماد عليه أو التنبؤ بسلوكه ، كل هذه الأخطار واضحة وغالباً ما يفيض الناس فى الحديث عنها ، ومن الواضح أيضاً ما يبدو من أوجه الشبه السطحية بينه وبين أولئك الأفراد الذين هم فى حالة فوضى ذهنية صرفة ، خلواً من النظام أو القدرة على الاختيار أو على تركيز الانتباه ، ولكن الواقع هو أن الفنان فى جوهره نقيض هؤلاء .

(١) من المشاهد المألوفة فى مدينة لندن أسراب الحمام التى تحلق فوق ميدان الطرف الأغر ، والتى يتسلى الأهالى بإطعامها ، كذلك يوجد فى هذا الميدان عدة أحواض تملؤها المياه المتدفقة من النافورات . (المترجم)

الفصل الثالث والعشرون

نظرية العدوى لتولستوى

من الغريب أن التفكير فى الفنون لم يبدأ من أبرز الحقائق عن الفنون إلا نادراً ، ويبين لنا (روجر فراى) فى فصل شيق من كتابه « الرؤية والتصميم »[١] مدى الدهشة التى قابل بها دارسو الفن فى إنجلترا فى أيامه نظرية (تولستوى) التى يؤكد فيها أهمية التوصيل ، فيقول : « إنه لا يزال من اللازم أن يقلع الناس عن اعتقادهم بأن الفن ليس تسجيلاً لجمال ذى وجود خارجى مستقل ، وأن يدركوا أنه تعبير عن انفعال أحس به الفنان ووصله إلى الرائى » ، ومن المفيد أن نختبر تفسير تولستوى هذا .

يصوغ تولستوى نظريته على هذا النحو : « تزيد عدوى الفن أو تقل نتيجة لتحقق شروط ثلاثة :

أولاً : زيادة صفة الخصوصية فى الإحساس الذى يوصله الفنان أو نقصانها .

ثانياً : زيادة صفة الوضوح فى توصيل هذا الإحساس أو نقصانها .

ثالثاً : زيادة صدق الفنان أى زيادة القوة التى يعانى بها الفنان الإحساس الذى يوصله أو نقصانها »[٢] .

(١) Roger Fay, Vision and Design, p. 194

(٢) Leo Tolstoy, What is Art, Sect. XV.

ويضيف تولستوى إلى هذا العرض نقطة تتناقض بشكل غريب مع النواحى الأخرى من نظريته التى سبقت مناقشتها ، فيقول : « وليست العدوى دليلاً أكيداً على الفن فحسب ، بل إن درجة العدوى هى المعيار الوحيد الذى نقيس به قيمة الفن » .

ولعل فى غموض هذه العبارة « درجة العدوى » والتباسها ما يقلل من هذا التناقض إن لم يكن يزيله تمامًا ؛ إذ تعنى هذه العبارة شيئين :

أولاً : عدد الأشخاص الذين تصيبهم العدوى .

ثانيًا : نجاح الفنان فى نقل التجربة نقلاً كاملاً إلى الغير . هذان هما مدلولا العبارة اللذان يهماننا فى هذا المجال ، وكلاهما معًا يتضمنهما عرض تولستوى لنظريته ، والمدلول الأول يربط نظريته بالمبدأ الذى يؤمن به ، والذى يقول إن الفن لا تكون له قيمة إلا حينما يكون فى متناول البشر جميعًا ، أما المدلول الثانى فلا يمكن التوفيق بينه وبين هذا المبدأ ، ومع ذلك فنحن لا نشك مطلقًا فى أن تولستوى يعنيه أيضًا ، فهو يمضى فيقول : « كلما زادت خصوصية الإحساس المنقول زاد الأثر الذى يولده فى نفس المستجيب ، وكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التى ينقل إليها القارئ زادت رغبة القارئ فى الامتزاج بها وأخذ امتزاجه بها صورة أقوى » .

وواضح أن هذا فى الواقع ليس صحيحًا ، فالذى كان يجب على تولستوى أن يقوله - لو أنه تعمق فى دراسة المسألة - هو أن بعض التجارب الخاصة طريف ، وأن ما فيه من طرافة يرجع - إلى حدٍّ ما - إلى صفته الغريبة غير المألوفة ، غير أن كثيراً من التجارب الخاصة غير المألوفة ليس بالطريف الجذاب ، وإنما يبعث فى النفس النفور ، فالمصابون بأمراض المعدة ، وهواة التحليل النفسانى ، وصيادو السمك ، ولاعبو الجولف مثلاً كثيراً ما يروون لنا أشياء غريبة حقا ، ومع ذلك فنحن لانتهرب من الاستماع إليهم إلا لغرابة هذه الأشياء ، ولأنها أشياء خاصة مبالغة فى الخصوصية ، وفضلاً عن ذلك فإن شدة الغرابة ذاتها قد تؤدى إلى استحالة نقل التجربة ، كما هو مشاهد فى بعض التجارب .

إن سهولة نقل التجربة وكماله لا يعتمدان على ندرة التجربة وغرابتها إلا طالما كانت هذه التجربة تلمس فى النفوس مواضع اهتمام مشتركة ، وهكذا يتضح أنه يمكن تسويغ قول تولستوى هذا بهذا القدر من التحفظ ، وإن تأكيد تولستوى لأهمية خصوصية التجربة لدليل على صدقه وصراحته فإنه فى معظم نظريته ينكر ببساطة أن التجارب الخاصة تصلح موضوعًا للفن ، ولاشك أنه لو نبهه أحد إلى هذه النقطة لأضاف قائلاً إنه يجب التمييز بين نوعين من التجارب الخاصة : تجارب - هى رغم خصوصيتها - فى متناول جميع البشر لو دقت شخصياتهم ونمت وتطورت فى اتجاه سوى ؛ لأنها جزء من التجارب الإنسانية الرئيسية ، وتجارب أخرى خاصة أيضًا ترجع خصوصيتها إلى الغرابة والإغراب والمرض والتخصص المستفيض ، ولاشك أن تولستوى كان يسره أن يدخل فى طبقة المجانين المولعين بالبدع (الموضات) والمتهافتين على الثقافة ومرضى الفكر .

والشرط الثانى للعدوى - أى الوضوح فى توصيل الإحساس - هو بلا شك أهم بكثير من الشرط الأول ، ومشكلة التوصيل ذاتها هى كيفية تحقيق الوضوح فى النقل ، وقد رأينا أنها مسألة تتعلق بمدى اشتراك الناس فى التجارب ، وبإثارة هذه التجارب عن طريق أداة ملائمة ، والسيطرة على العناصر الدخيلة واستبعادها حينما تطرأ وتظهر من خلال تعقد الأداة .

أما الشرط الثالث أى صدق الفنان فهو أكثر غموضًا من ذلك ، ولا يعيننا تولستوى كثيرًا فى إيضاحه للمسألة ، فما هى تلك القوة التي تحدث بها التجربة ؟ إذ لا شك أن من التجارب ما يصل من القوة والعنف إلى حدٍّ بعيد ، ومع ذلك فلا يسهل علينا توصيله إلى الغير ، فوصف ومضة البرق التى كادت تصيب المرء بسوء وهو على قمة الجبل أصعب بكثير من وصف هذه الومضة حين يشاهدها الإنسان من بعيد وهو فى الوادى ، بيد أن تولستوى فى الحقيقة يقصد بالتجربة التى يبعثها الفنان فى نفسه أثناء عملية التوصيل - أى « الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلى الذى كان موضوع تأمل الفنان » والذى يثيره الفنان تدريجيا فى نفسه - إذا جاز لنا أن نقتبس من كلمات (وردزورث) الشهيرة التى يصف بها مصدر الشعر ، إنه يقصد

كمال التجربة واتزانها ووضوحها حينما تنمو فى ذهن الفنان الموصل فى لحظة التعبير ، فاهتزاز المشاعر والانفعالات وما يصاحبه من نتف وشذرات من الصور المتباينة ليس من الأمور الشاذة ، كما أنه من السهل على المتشاعرين من الناس أن يدونوا ما يطرأ فى أذهانهم فى لحظات الانفعال هذه ، وكما يصف الشاعر (بوب) Pope واحداً من هؤلاء المتشاعرين فيقول :

حوله الكثير من الأجنة

وثمرات الإجهاض ، وقصائد مستقبلة ومسرحيات مهجورة

وينساب اللغط كالرصاص الدفاق منزلقًا فى الشقوق والطرق الملتوية فى رأسه .

ولكن هؤلاء يختلفون عن الشاعر الحقيقى الذى هو فى صورته المثالية كما يقول (كولردج) : « يبعث النشاط فى روح الإنسان بأسرها ، والذى يكون فى حالة غير عادية من الانفعال ممتزجة بحالة غير عادية من النظام ، وحكم متيقظ أبداً ، وسيطرة على النفس مع حماسة بالغة وانفعال عميق»(١) وكما هى الحال عادةً عند كولردج نجده يكاد يقول القول الموحى القيم عن غير قصد ، فتوليد النشاط فى روح الإنسانية بأسرها هو أهم اعتبار ، أى أنه يجب أن تثار التجربة بحيث تشترك فيها جميع الدوافع المتعلقة بها ، الواعى منها وغير الواعى ، اشتراكًا بالحركة ويخلو من القيود والكبت ، وكما رأينا أن هذا الكمال أو الكلية هما أعظم الشروط ندرة وصعوبة لتحقيق القدرة الرائعة على التوصيل ، ولقد رأينا أيضًا كيف يتم هذا الكمال ، وإذا كان ذلك هو ما قصده تولستوى بالصدق ، ولا شك أن هذه هى الحال ، فإننا نجد هنا دليلاً آخر على مقدار الخدمة التى كان سيؤديها هذا الرجل لنظرية الجمال لو أنه نشأ فى ظروف أسعد - هذا طبعًا على الرغم مما نجده من غرابة فى المعايير التى حاول أن يقيس بها هذا الصدق .

(١) Biographie Literaria, Vol.II, Ch. XIV, p. 12.

الفصل الرابع والعشرون

توازن الفـــــنان

إذا كان أول شيء يميز الشاعر ، هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية ، فإن ثانى مميزاته هو ما يمكننا أن نسميه هنا توازنه normality أو سويَّته ، فالشاعر مصيره الفشل طالما أن تجربته التى يود أن يوصلها إلى الغير لا تطابق تجاربهم ، بيد أنه يجب علينا أن ندرس بعناية معنى مطابقة التجربة هنا ومعنى توازن الفنان .

إن الناس يشتركون فى عدد كبير من الدوافع ، ذلك بالطبع فى حدود الأجناس البشرية[١] وربما أيضًا فى حدود أنماط معينة عامة جدا[٢] .

إذ يبدو أن منبهات هذه الدوافع والطرق التى تسير فيها متجانسة أو متشابهة لدى الجميع ، إلا أن الناس لديهم أيضًا عدد كبير من الدوافع المتباينة ، ويصعب علينا

(١) إن تحديد درجة الاختلاف الجنسى أو العنصرى مسألة صعبة على نحو خاص . ونظرًا لما حدث من امتزاج على نطاق واسع فقد يكون هذا العامل مهمًا جدًا فى دراستنا حتى للثقافة الواحدة أو التقاليد الواحدة ، قارن كتاب : F.G. Crookshank, The Mongol in our Midst

(٢) إذا كان لابد من قبول فكرة الأنماط هنا فيجدر بنا أن نقول إنه لم يدرس أحد هذه الأنماط دراسة مرضية، وتظهر عيوب تلك المحاولات التى ترمى إلى تحديد هذه الأنماط مثل محاولات (يونج) Jung فى كون الناس ينتقلون بسرعة وبحرية من « نمط » إلى « نمط » فهم منبسطون extrovert فى إحدى اللحظات ومنطوون introvert فى اللحظة التى تليها مباشرةً ، عقليون فى بعض اللحظات وهم رجال حدس فى اللحظة الأخرى ، حقًا إن هذه حقيقة تنكرها مدرسة زيوريخ ولكن معظم المشاهدين يؤكدونها، غير أن تبيان هذه الحقيقة لا يعنى إغفال ما فى هذه التمييزات بين الأنماط المختلفة من قيمة ، ولاشك أن التقسيم المرضى لهذه الأنماط لابد أن يكون تقسيمًا بالغ التعقيد وأن يأخذ هذا الشكل : إن الفرد الذى ينتمى إلى نمط ١ يكون منبسطًا فى هذه الظروف ومنطويًا فى تلك الظروف ، وهكذا

أن نورد أمثلة هنا لأن أسماء الدوافع محدودة جدا ، ولكننا نرى أن الأصوات مثلاً على درجة كبيرة من التشابه ، على حين أن الكلمات عندما تستعمل بمفردها (ودون أن ترد فى سياق معين) عبارة عن منبهات على درجة كبيرة من اللبس ، ولو أتيحت لنا المعرفة الكافية لأمكننا أن نسلسل الدوافع حسب درجة ثباتها أو تشابهها لدى معظم الناس ، فبعض الدوافع يظل كما هو - أى أنه يسير فى المجرى نفسه عبر العصور منذ ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا - على حين إن البعض الآخر يتغير بتغير البدع أو الموضات ، وبين هذين الطرفين أو النقيضين تقع الغالبية العظمى للدوافع ، فهى لا تظل ثابتة تماماً كما إنها لا تتغير تغيراً كبيراً طالما كان الجهاز العصبى يقظًا ، ويثيرها المنبه المعين وتسير فى مجراها الخاص ؛ لأنها تكون مصحوبة أو مسبوقة بنشاط دوافع أخرى .

ولكى ينجح التوصيل ، لابد أن يشترك الموصل والمستقبل فى عدد من الدوافع وفى المنبهات التى تثير هذه الدوافع ، كما أنهما لا بد أن يشتركا فى الطرق العامة التى تعدل بها الدوافع بعضها من البعض الآخر ، ومن الواضح أننا لا نتوقع أن يشترك كلاهما فى مواقف واستجابات عديدة بأكملها ، بل إن ذلك ليس ضروريا على الإطلاق ؛ إذ إنه يمكن التغلب على الفروق إلى حد ما عن طريق الخيال .

وليس الخيال لغزًا أو سرا من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى ، ومع ذلك فقد اعتبره الناس غالبًا لغزًا غامضًا بحيث أنه من الطبيعى أن نتناوله بشىء من الحذر ، ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذى لقيه (كولردج) [1] ، ولذلك فإن عرضنا للخيال سيكون خاليًا من المضمونات اللاهوتية .

(١) يقول كولردج فى Biographia Literiaria, Ch. XIII الخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنًا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنماط المطلقة » .

يبدو أن الأفكار اللامعة التى نوه بها (كولردج) قبل هذه العبارة وبعدها قد بهرت المفكرين اللاحقين ، وإلا فكيف نستطيع أن نفسر إغفالهم لها ؟

عندما تنشط بعض الدوافع المعينة ، يؤدى نشاطها هذا إلى إثارة دوافع أخرى على الرغم من غياب المنبهات اللازمة لإثارتها ، وهذه الدوافع الأخرى سنطلق عليها اسم الدوافع الخيالية سواء ظهرت فيها صور متخيلة أم لم تظهر ، فتوليد الصور ليس ضروريًا على الإطلاق فيما يعتبره الناقد خيالاً ، والذى يحدد مجموعة الدوافع الأخرى التى تثار هو - إلى حدٍ ما - مجموعة الدوافع التى كانت متضافرة أصلاً وقت وجود المنبهات الخاصة لجميع الدوافع - أى فى التجارب غير الخيالية التى تنشأ عنها التجربة الخيالية ، وبدرجة تدخل هذا العامل يمكن وصف الخيال بأنه « تكرارى » والخيال الذى يهمنا يمكننا أن نميزه عن هذا الخيال التكرارى بأن نطلق عليه اسم الخيال التركيبى أو الإنشائى(١) .

إذ إن الظروف الحاضرة لا تقل أهمية فيه عن الظروف الماضية ، حاول مثلاً أن تتذكر - وأنت فى حالة نفسية مختلفة - مشهداً جربته وأنت فى حالة انفعال قوية ، ألا ترى أن المشهد قد تغيرت نواحيه جميعًا فى نظرك ؟ وذلك لأنك فى الحالة الثانية تختار دوافع مختلفة تؤثر فى نفسك فتشوه بذلك الدوافع وتسير فى مجرى مختلف عن مجراها الأول ، إن التركيب الخيالى تحدده على الأقل تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضى ، أو بالأحرى التجارب الماضية التى ينشأ عنها .

وهذه الحقيقة تفسر لنا كثيراً من الصفات الغريبة للفنون ، مثل عددها المحدود ومميزاتها الشكلية وما فيها من أبعاد الذات وغيرها من الصفات التى أدت إلى ظهور المناقشات المضطربة حول « الحالة الجمالية » مثلاً . وفى حالات التوصيل الصعبة يتحتم على الفنان أن يجد وسيلة للسيطرة على جزء من تجربة المستقبل بحيث يتحكم هذا الجزء فى التطور الخيالى فلا يسمح لهذا التطور أن يكون تحت رحمة الظروف

(١) إن تمييز (كولردج) بين الخيال والتوهم يشبه فى جزء منه هذا التمييز ، غير أن (كولردج) أدخل فى تمييزه اعتبارات قيمية أيضًا ، فالخيال هو مزج أو صهر لعناصر ذهنية ينتج عنه حالات ذهنية خاصة ذات قيمة بينما التوهم هو مجرد تلاعب تافه بهذه العناصر ، وسوف نرجئ مناقشة هذا التمييز حتى الفصل الثانى والثلاثين حيث نميز بين الاستعمالات المختلفة للفظ « الخيال » (فيما يتعلق بتمييز كولردج بين الخيال والتوهم انظر كتاب « كولردج » من سلسلة نوابغ الفكر الغربى تأليف دكتور محمد مصطفى بدوى ص ٨٧-٩٢) (المترجم)

العرضية للتكرار ، تلك الظروف التى تختلف بطبيعة الحال من فرد إلى آخر ، وهكذا نجد أساس كل فن هو ضرب من الدوافع متشابه لدى جميع الناس إلى درجة غريبة وهذا الضرب يحدد الإطار الذى تتطور الاستجابة وتنمو داخله ، وهو من أكثر الدوافع التى نجربها تشابهًا وثباتًا وأقربها إلى أن يتحقق بينها وبين المنبهات التى تثيرها علاقة واحدة ثابتة .

فنجد أن الإيقاع والوزن والنغمة والموسيقى فى الشعر ، والإيقاع والطبقة والنوع والنغمة فى الموسيقى والشكل واللون فى فن التصوير ، والحجم والضغط فى فن النحت ، وبعامةٍ نجد أن ما يسمى عادةً العناصر الشكلية فى الفنون هى المنبهات - بسيطة كانت أو معقدة - التى يمكن الاعتماد على قدرتها على توليد استجابات متشابهة ، نعم إن هذه الاستجابات ليست على درجة التشابه التى توجد فى الأفعال المنعكسة مثل العطس أو الطرف ، ولكن حتى هذه الأفعال المنعكسة عرضة إلى حد بعيد لتدخل دوافع من طبقة عليا تعدل منها ، وإن ما يتطلبه التوصيل هو استجابات متشابهة ، وعلى قدر كافٍ من التنوع ، ويمكن توليدها عن طريق مؤثرات يمكن السيطرة عليها فيزيقيًا ، وتفسر لنا هذه الشروط الثلاثة لماذا كان عدد الفنون محدودًا كما تفسر الأهمية القصوى للعناصر الشكلية .

فالعناصر الشكلية بمثابة هيكل أو صقالة تعتمد عليها الدوافع الأخرى التى يتضمنها التوصيل وهى تمدنا بذلك الجزء الحاضر من التجربة الذى تعتمد عليه بقية التجربة ، والذى يتحكم فى سائر التطور الخيالى الذى هو أقل تحديدًا وأكثر سيولة ، وليست العناصر الشكلية بمفردها كافية (وإن كان هناك اتجاه فى النقد ينادى بعكس ذلك لأسباب مفهومة) ، إنها كما رأينا تتفاوت فى درجة أهميتها من فن إلى آخر ، بل فى داخل الفن الواحد .

ويتضح لنا الآن - إلى حدٍّ ما - كيف ينبغى لدوافع الشاعر أن تطابق دوافع قرائه ، إن الشاعر فى موقف أصعب من مواقف غيره من الفنانين ، ولكنه إذا تمكن من التغلب على صعوباته وجد الكثير مما يعوضه عن هذه الصعوبات وذلك فى رحابة مجال ما يوصله وغزارته ، بيد أنه من الواضح أن أقل درجة فى الغرابة عنده سواء

فى استجاباته للإيقاعات أو الأنغام أو للطرق التى تسيطر بها هذه الإيقاعات والأنغام على استجاباته الأخرى أو تعدل منها يكون لها نتائج وخيمة ، وينطبق هذا الكلام أيضاً على جميع الفنون ، فالحساسية الغريبة أو المعينة إزاء اللون (وهى أمر شائع كما هو معروف) قد تفسد عمل الفنان « باعتباره » توصيلاً وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أى نقص فى قيمة تجربته هو ، فمن الممكن نظريًا أن يطور الفرد فى نفسه حالات ذهنية ذات قيمة كبرى ومع ذلك تكون حساسيته على درجة من الغرابة تجعلها تبدو مضحكة فى نظر الغير أو تجعل من المستحيل على الغير فهمها ، وحينئذ يطرأ لنا هذا السؤال : أيهما على حق ، الفنان أو نقاده الذين لا يستطيعون فهمه ؟ وهذا السؤال المحير الذى غالبًا ما يطرحه الناس من كبار الفنانين المجددين إلى البلهاء الحمقى ، يعود بنا إلى مسألة توازن الفنان .

إن توازن المرء معناه أن يكون المرء معياراً ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون المتوسط طالما كانت الأمور كما هى وكما هو من المرجح أن تظل ، وحينما نتساءل عن صفات المعيار فإننا نثير أسئلة تتعلق بالقيمة ، إن الفنان يختلف عن المتوسط ، ولكن غيره من الناس أيضًا يختلفون عن المتوسط : غير أن اختلاف الفنان عن المتوسط هو أحد الأسباب التى تجعلنا نهتم بعمله ، على حين أن اختلاف غيره من الناس عن المتوسط قد يكون ذاته سببًا من الأسباب التى تجعلنا لا نحفل بهم ، فما هى إذن الفروق الأساسية التى تميز الفنان عن غيره والتى تحدد ما إذا كان اختلاف المرء عن المتوسط مزية أم نقصًا ؟

إن نظرية القيمة التى سبق تخطيطها تبين لنا بعض هذه الفروق ، فإذا كان تنظيم الفنان من شأنه أن يتيح له حياة أكثر امتلاء من المتوسط ، حياة يقل فيها عن المتوسط ذلك التدخل غير الضرورى بين الدوافع التى تتألف منها ، إذا كان هذا هو شأن الفنان فحينئذ يكون كسبنا عظيمًا إذا حاولنا بقدر استطاعتنا أن نحذو حذوه «إن كان فى مقدورنا ذلك» ، نقول « إن كان فى مقدورنا ذلك » لأن لذلك التحفظ نتائج بعيدة المدى . فمن الوجهة السياسية ربما كان من الأفضل للمجتمع أن يكون منظماً على نسق مملكة النمل والنحل ، ولكن لما كان ذلك مستحيلاً فإنه لا مجال لتساؤلنا

عما إذا كان واجبنا يقضى علينا بأن نحاول تحقيقه ، وعلى نفس المنوال فإذا كان تنظيم[1] الفنان من الغرابة بحيث تستحيل محاكاته على نحو تقريبى ، أو إذا كانت المحاكاة التقريبية للنظام الذى يحققه الفنان فى ذاته ينجم عنها من الخسارة ما يفوق الربح الذى نجنيه منها (نظراً لما هى عليه الطبيعة البشرية) فحينئذ نكون على حق إذا أهملنا هذا النظام مهما كان بديعًا فى ذاته ، حقا إن هذه حالة شاذة ، ومع ذلك فهى حالة مفيدة نظريا ، فليس الكمال بالضرورة موضوعًا تجب محاكاته ، ولكن من المهم أن نلاحظ أن العقليات التى لا يستطيع الرجل العادى أن يحاكيها على نحو تقريبى دون أن يخسر شيئًا يكاد يكون من الممكن دائمًا تبيان أنها عقليات معيبة ، وأن ما فيها من عيوب هو ذاته العقبة التى تحول دون محاكاته ، ويمكننا أن نجد أمثلة لهذه العقليات فى بعض الشعراء المتصوفين كما نجدها فى غيرهم ، فمهما كانت روعة التجربة التى مر بها كل من (بيمه) Boehme أو (بليك) Blake ، (نيتشه) Nietzche أو صاحب الرؤيا (يوحنا اللاهوتى) فإن صفات هذه التجربة التى تحول دون المشاركة فيها ليست هى الصفات الأساسية التى تعتمد عليها قيمة التجربة ، فالأجزاء الناقصة من شخصية (بليك) هى ذاتها التى تجعل فهمه مستحيلاً ، وليست الأجزاء الأخرى التى تتسم بقسط من النظام أكبر مما يتوفر لدى غيره .

ولا يصعب علينا أن نفسر لماذا كانت التجارب البديعة البالغة فى الإغراب من التجارب النادرة ! فتفسير ذلك يكمن فى هذا القول المجازى : إننا جميعًا لسنا إلا فروعًا من نفس الشجرة ، فلابد أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشىء الكثير ، ولابد أن الناس يشتركون فى موقفهم فى العالم ، ولابد أن يأخذ تنظيمهم على هذا الأساس أنحاء متشابهة بحيث إن من الاحتمالات البعيدة جدا أن يتمكن أحدهم من تحقيق النظام فى نفسه على نحو مختلف اختلافًا شاسعًا ، ومن المعروف أننا ننزع إلى المبالغة فى الفروق بين الناس ، وإذا نحن درسنا ما يسمى عادةً العقل بمفرده، فقد يدعونا ذلك إلى افتراض أن العقول تختلف فيما بينها كل الاختلاف ،

(١) من المفيد فى هذه المناقشة أن نميز بين شخصية الفنان المتضمنة فى عمله وتلك الأجزاء الأخرى من شخصيته التى لاتدخل فى نتاجه ، فنحن لاتعنينا هنا الأجزاء التى لا دخل لها فى عمله .

ولكن متى ما دققنا النظر وأخذنا فى اعتبارنا الإنسان بأسره بما فى ذلك أفعاله المنعكسة الفقرية مثلاً ، ونظرنا إلى العقل باعتباره مجرد جزء من نظامه الكلى ، أكثر دقة وتطوراً من أجزئه الأخرى ، حينئذ لن يوجد ما يغرينا على الاعتقاد بأنه على هذه الدرجة من الاختلاف ، إن الناس بلا شك يبدون على درجة كبيرة من الاختلاف فى طرق تفكيرهم وإحساسهم ، ولكننا متخصصون فى إدراك هذه الفروق ، وفضلاً عن ذلك فإننا ننزع دائمًا إلى إغفال الفروق فى المواقف التى قد تفسر لنا الاختلاف فى السلوك ، ونفترض - إلى حد مضحك - أن ما يثيرنا سيثير الآخرين على النحو نفسه ناسين أن ما سيحدث فى المستقبل يعتمد على ما حدث فى الماضى وعلى ما هو حادث فعلاً داخل النفس ، الأمر الذى تكاد تستحيل علينا معرفته .

إن الطرق التى يختلف بها الفنان إذن عن المتوسط تفترض عادةً وجود درجة هائلة من التشابه بينهما ، إنها تطورات أبعد لنظم موجودة فعلاً عند الغالبية بل فى صورة متقدمة إلى حد بعيد ، واختلاف الفنان عن الغالبية مقصور على أحدث جزء من العقل ، وعلى أكثر أجزاء العقل طواعية وأقلها ثباتًا وهى الأجزاء التى يكون تنظيمها من جديد أسهل بكثير من غيرها ، وهكذا فالفروق بين الفنان وغيره أقل قدرة على منع التوصيل من الفروق التى توجد بين الرجل المريض بالوهم الشديد والرجل السليم ، وفضلاً عن ذلك فطالما كان تنظيم هذه الأجزاء من جديد واجبًا فغالبًا ما يكون هناك ما يسوغ إعادة التنظيم هذه ، فلا ينبغى لنا أن ننسى أن التنظيم الأكمل هو أنجح طريقة لتخفيف حدة التوتر ، وهذه حقيقة لها دخلها فى نظرية التطور ، إن الاستجابة الجديدة ستكون لها مزايا أكثر مما للاستجابة القديمة ، وستكون أكثر نجاحًا فى إشباع النزعات المتنوعة .

ولكن المزايا قد تكون محلية أو عامة ، ثانوية أو رئيسية ، فالفنان يقف عند مفترق طرق كثيرة جدا ، وقد يسير - بل إنه غالبًا ما يسير - فى طريق من شأنه عادةً أن يؤدى إلى أضرار إذا ما واصل المرء السير فيه إلى نهايته ، هذا على الرغم من أنه يؤدى إلى زيادة فى القيمة لحين ، وهذا تشبيه ناقص بلا شك ، ونستطيع أن نحس منه - حينما نستعيض عن مفترق الطرق - بعدد كبير من الأبعاد ونقول حينئذ

إن المسألة هى اختيار البعد الذى يجب أن ينمو فيه العقل أو يتطور، وأى الأبعاد ينسجم بعضها مع البعض الآخر ، إن الشعراء ينقسمون إلى شاعر عام وشاعر متخصص ، وقد ينمو الشاعر المتخصص على نحو يتفق أو لا يتفق والاتجاه العام للنمو(١) ، وهذا اعتبار له أهمية قصوى فى الحكم على قيمة نتاج الشاعر وسوف نناقش العلاقة بينه وبين خلود النتاج فيما بعد .

إن هناك دائمًا عدداً من المواقف المختلفة يمكن أخذها فى كل ظرف وفى كل لحظة ، والذى يحدد الموقف الأمثل هو تأثير المواقف على سائر نظام الفرد بالإضافة إلى نوع الدوافع التى يؤدى الموقف إلى إشباعها على نحو منظم ، ولكى نتأكد من أن الموقف الذى نختاره هو حقيقةً أفضل المواقف الممكنة ، يلزمنا أن نأخذ فى اعتبارنا النظام كله وجميع الإمكانيات لجميع الأوضاع التى من المحتمل أن تنشأ عن هذا الموقف ، ولما كان من المستحيل أن نفعل ذلك فإن أقصى ما يمكننا صنعه هو أن نأخذ فى الاعتبار أوضح الاعتراضات على بعض هذه الأوضاع ، لذلك يجب علينا أن نقنع ونكتفى بأن نتجنب - إن أمكننا - المواقف التى يتضح لنا ما فيها من مضيعة .

إن توازن الشاعر يتعين تقديره فى حدود المضيعة، فمعظم المواقف الإنسانية تتضمن بعض المضيعة، وبعضها ينجم عنه مضيعة بدرجة مذهلة . وإن العقل - الذى هو على قدر ما نرى يتضمن أقل مقدار من المضيعة - هو الذى نعتبره معياراً أو ميزانًا نقيس به العقول الأخرى ، وحينئذ نحاول بقدر المستطاع أن ننمى فى نفوسنا تجارب تشبه التجارب التى يمر بها هذا العقل ، ونحن فى معظم الأحيان نعتبر هذا العقل معياراً لنا على نحو لا شعورى ، عن طريق مجرد التفضيل واللذة

(١) ربما من نواحى الضعف فى المدرسة الأيرلندية الحديثة فى الشعر (وحتى فى أجود صورها ، فى شعر (ييتس) Yeats أو فى الشعر البديع لـ (دى لامير) De la mare هو أن حساسيتها عبارة عن تطور خارج الاتجاه العام . وهذا فيما يبدو هو الذى يجعل هذا النوع من الشعر شعراً من الطبقة الثانية بمعنى أن أجود شعر (هاردى) Hardy و قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت Eliot شعر من الطبقة الأولى . (يجب أن نذكر أن رتشاردز يتحدث هنا عن نتاج (ييتس) المبكر الذى كان يمثل ضرباً من الهروب من عالم الواقع ، ولكن (ييتس) تطور تطوراً هائلاً بحيث أصبح بحق أكبر شعراء الإنجليزية المحدثين . انظر كتاب « دراسات فى الشعر والمسرح » تأليف الدكتور مصطفى بدوى . وجدير بالذكر أن رتشاردز عدل من حكمه هذا على (ييتس) حينما قرأ نتاجه اللاحق . (المترجم)

الحادة التى تعقب تحرر الدوافع المكبوتة فى ظل نظام يتصف بالحرية ، وغالباً مايكون تفضيلنا خاطئًا ، وتكون المزايا التى تجعلنا نفضل الشىء مزايا محلية أكثر مما ينبغى تتضمن خسارة كبرى فى نهاية الأمر ، خسارة غير مباشرة كانت خافية علينا فى بادئ الأمر .

ولكن التجربة تصحح بالتدريج مثل هذا التفضيل الباطل ، وهى لا تصنع ذلك عن طريق التفكير الواعى - إذ إن كل تفضيل نقدى تقريبًا هو تفضيل لا يقوم على التفكير الواعى أو هو كما يقولون تفضيل تلقائى - وإنما عن طريق تنظيم الدوافع من جديد لا شعوريا ، إننا نادراً ما نغير من أذواقنا ، ولكننا نجد أذواقنا قد تغيرت ، فنعود إلى القصائد التى سببت لنا من السعادة ما جعلنا نبكى من الفرح حينما كنا صغاراً ولا نجد فيما بعد إلا مجرد بلاغة لا حياة فيها ؛ فنأسف قليلاً ونتساءل عما حدث لنا .

ولا شك أن التجربة أحيانًا قد لا تصحح شيئًا ، وقد يكون السبب فى ذلك : إما عدم وجود خطأ يستلزم التصحيح ، وإما وجود خطأ جسيم لا يمكن تصحيحه ، فقد تكون المزية المحلية - كالهزة الحلوة المشجية التى تبعثها فى النفس مقطوعة بسيطة مثل المقطوعة التالية - ذات جاذبية لا يمكن مقاومتها ، ولا تستطيع الشخصية أن تضحى بها مهما كان ذلك على حساب مزايا أخرى أكثر قيمة وإمكانيات نغفل عنها فتضيع منا لأن حالة السحر والنشوة لا تمكننا من رؤيتها

لدى وردة ، وردة بيضاء

أعطيت لى منذ زمن بعيد

حينما كانت الرياح قد صمتت

والنجوم قد ذوت واقتربت من الأرض

إنها الآن ذابلة بين طيات كتاب قديم

بين الصفحات البيضاء

ولكن الزمان لا يستطيع أن يقلل من بريق

ذلك الحلم الذى تحمله إلى هذا المساء !

الفصل الخامس والعشرون

الشعر الردىء

إن موضوع الرداءة في الشعر لم يلق من الدراسة النظرية ما هو جدير به ، ويرجع ذلك - إلى حدّ ما - إلى صعوبة التفكير فيه ؛ إذ تختلط الأمور فى أذهاننا فى حالة الفن الردىء أكثر منها فى حالة الفن الجيد، ما لم نميز بعناية بين نواحى التوصيل ونواحى القيمة حتى حينما تكون هذه النواحى مرتبطة معًا ، فقد يكون الفن رديئًا أحيانًا لأن التوصيل فيه ردىء أى لأن الأداة فيه عاطلة ، وأحيانًا أخرى يكون الفن رديئًا لأن التجربة التى يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة ، وفى بعض الأحيان يكون رديئًا لهذين السببين معًا ، وربما كان من الأفضل أن نقصر اسم الفن الردىء على تلك الحالات التى يتم فيها التوصيل الحق بدرجة كبيرة والتى يكون فيها الموضوع الموصل عديم القيمة ، وأن نسمى الحالات الأخرى فنًا ناقصًا ، ولكن النقاد لا ينحون عادةً هذا المنحى فى كتاباتهم ، وإنما هم يطلقون عادةً اسم الفن الردىء على كل عمل فنى من شأنه أن يثير فى نفوسهم تجربة مكدرة بغض النظر عما إذا كانت هذه التجربة تشبه التجربة التى ولدت هذا العمل .

ولنبدأ بدراسة مثل للتوصيل الناقص ، فنختار مثلاً ربما كان للتجربة الأصلية فيه قيمتها :

البركـــة

هل تدب فيك الحياة ؟

إننى أستطيع أن ألمسك

وإنك تنتفضين كسمكة فى البحر

هاأنذا أغطيك بشبكتى

من أنت أيتها المخططة ؟

لقد اخترنا قصيدة كاملة متوخين العدالة فى ذلك ، فنحن نجد هنا الحلقة الكاملة التى تربط بين تجربة المؤلف وتجربة القارئ . لقد قال أرسطو : إن العمل الفنى يجب أن يكون على قدر من الطول . ومع أن أرسطو قال ذلك فى مجال مختلف عن هذا المجال - ولأسباب خاصة - إلا إنه يمكننا أن نستخدم ملاحظته هذه فى هذا المجال ، إن الذى يسلب الأداة هنا القدرة على التأثير ليس هو قصرها فحسب وإنما هو بساطتها أيضًا ؛ فالتضحية بالوزن فى الشعر الحر تتطلب فى جميع الحالات تقريبًا قدرًا من الطول ، وبدون هذا الطول يؤدى ضياع معظم البناء الشكلى للقصيدة إلى الفقر واللبس ، وحتى حينما تكون التجربة الأصلية هزيلة نحيفة عابرة كما هى الحال فى هذه القصيدة فلا يكفى أن يوجد توافق بين المضمون والشكل ، وليست التجربة التى تطرأ لدى القارئ هنا على قدرٍ كافٍ من التميز ، حقًا إن الشاعر قد يتطلب من القارئ مجهودًا كبيرًا ، بل إن أعظم الشعراء يتطلبون من القراء أن يبذلوا أكبر مجهود ممكن ، ولكن طلب الشعراء هذا يجب أن يتناسب مع مقدار ما يبذلونه أنفسهم من جهد ، ومقدار ما يعطون القراء من نتائج قيمة . وفى حالة هذه القصيدة نشاهد أن القارئ هو الذى يبذل المجهود الأكبر فى هذه العملية ، مجهودًا أكبر بكثير مما ينبغى ، ولو أن الشاعر اكتفى بقوله : « لقد ذهبت وفتشت عن السمك فاصطدت البركة ذاتها » ، فإن القارئ الذى يحول الكلمات الواردة هنا إلى قصيدة كان بمقدوره أن يؤلف من ذلك تجربة لا تقل قيمة عن تجربة هذه القصيدة ؛ وذلك لأن ما يصل إليه القارئ يكاد يكون مستقلاً عن المؤلف .

ولننتقل إلى حالة أخرى تتميز بنجاح التوصيل ، ولكننا نعترض فيها على ما يوصله إلينا الشاعر[١] :

After the fierce midsummer all ablaze

Has burned itself to ashes and expires

In the intensity of its own fires,

Then come the mellow, mild, St. Martin days

Crowned with the calm of peace, but sad with haze.

So after Love has led us, till he tires

Of his own throes and torments, and desires,

Comes large-eyed Friendship : with a restful gaze

He beckons us to follow, and across

Cool, verdant vales we wander free from care.

Is it a touch of frost lies in the air?

Why are we haunted with a sense of loss?

We do not wish the pain back, or the heat;

And yet, and yet , these days are incomplete.

(١) بعد أن يحرق منتصف الصيف الملتهب القاسى ذاته ويتحول إلى رماد ،
ويقضى نحبه فى حدة نيرانه حينئذ تأتى أيام الخريف المعتدلة اللطيفة
التى يتوجها الهدوء وإن كانت حزينة بضبابها ،
وهكذا فبعد أن يقودنا الحب حتى يكل من عذابه ،
وألامه ورغباته وولهه ، تأتى الصداقة بعينيها الواسعتين
وتحدق فينا بهدوء وتشير إلينا وتدعونا أن نتبعها
ونتجول عبر الوديان الرطبة الخضراء وقد نفضنا عنا الهموم
أهى لمسة الصقيع التى فى الهواء؟
لماذا يراودنا إحساس بالضياع ؟
إننا لا نود أن يعود إلينا الألم أو القيظ ،
ومع ذلك فهذه الأيام التى نعيشها الآن يعوزها شىء .

لا يمكن أن يتطرق إلينا شك فى نجاح عملية التوصيل هنا ، والذى يجزم بنجاحها هو شهرة الشاعر (إلا ويلر ويلكوكس Wheeler Wilcox Ella) التى تمثل هذه القصيدة نتاجها خير تمثيل ، والاستجابة التى دونها أناس مثقفون لها دون أن يعرفوا من هو مؤلفها ، فالقصيدة تنقل حالة المؤلفة الشعورية بدقة إلينا ، وهى تولد المتعة والإعجاب لدى طبقة من القراء كبيرة العدد ، ولعل ذلك يرجع إلى تأثير التخدير الذى يولده الربط بين مجموعة الدوافع النشيطة جداً التى للحب والصداقة وبين مجموعة الدوافع الثابتة على الرغم من غزارتها التى يوجدها تشبيه الصيف والخريف ، وهكذا فالذهن يجد لمدة لحظة موقفاً سيكولوجياً يستطيع أن يتأمل فيه وضعين معاً (وضعى الحب والصداقة) ، وضعين يتعذر على أناس كثيرين أن يتأملوهما معاً بصفة خاصة ، والإيقاع البطىء المنتظم ، والقوافى التى تخلو من الحياة ، والأوصاف البالغة الوضوح ('mellow, mild, St. Martin, cool verdant vales) وتشابه أوائل الكلمات فى الأصوات ، والنهاية المبتذلة للقصيدة - كل هذه العوامل تؤكد الإحساس بأن القصيدة تصل بنا إلى نتيجة حاسمة ، وهكذا فالنفس القلقة تجد مستقرها أو هدوءها فى القصيدة ، وتبدو لها إحدى مشكلاتها الجوهرية كما لو كانت عملية طبيعية ، لا مشكلة على الإطلاق ، متى ما اعتبرت هذه المشكلة من وجهة نظر سامية شاملة .

وهذا التوفيق أو هذا الهدوء يشترك فيه الكثير من الشعر الجيد والشعر الردىء على حد سواء ، ولكن قيمته تعتمد على المستوى الذى يتم فيه هذا التوفيق ، أى على مدى كفاية الدوافع التى يوفق بينها وفى هذه الحالة نجد أن أولئك الذين لديهم دوافع كافية فيما يتعلق بأى من هذه النظم الأربعة المعينة : الصيف والخريف والحب والصداقة لا يتحقق عندهم أى توافق بين دوافعهم ، ولا تولد هذه القصيدة تأثيرها السحرى إلا عند أولئك الذين تتميز استجاباتهم بصفة التقليدية والنمطية والتحجر .

إن طبيعة هذه المواقف التقليدية المختزنة أو الجاهزة ومنبعها من الأمور المهمة جداً ، والإيحاء إلى حد بعيد مسئول عنها ، وربما كان الطفل السوى فيما دون سن العاشرة خاليا من هذه المواقف أو على الأقل لا تكون عنده ثابتة ، أو ذات مكانة

سامية تميزها عن غيرها ، ولكنه بنمو القدرة على التفكير العام يحل التنظيم الواعى للمواقف محل نشاط التجربة المباشر الحر، وهو بديلٌ خالٍ من الدقة والتهذيب ، وتنشأ بذلك المعانى Ideas كما هى تسمى عادةً ، وإن « معنى » الصداقة أو الصيف أو الوطن عند الصبى ليس أولاً أمرًا عقليًا ، على الرغم من أن استعمال اسم «معنى» قد يوحى بعكس ذلك ، ولكنه موقف أو مجموعة من المواقف أو النزعات التى تدفعه إلى أن يسلك على أنحاء خاصة دون غيرها ، والتفكير عادةً - اللهم إلا فى الحالات التى يكون فيها عملية شاقة طويلة - إنما ينزع إلى تثبيت الموقف عندنا ؛ وذلك لأنه يجعلنا نعيش داخل حدود الموقف عن طريق إبعادنا عن التجربة ، وتكوين موقف من المواقف يمر بعدة مراحل كل مرحلة منها تزيد ثباتًا عن سابقتها ، وحينما نعيش داخل كل من هذه المراحل يصبح من العسير علينا أن نتعداها إلى غيرها ، وليس من الغريب أن نجد معظم الناس يظلون طوال عمرهم يعيشون فى إحدى هذه المراحل .

ويبدو أن الذى يحدد معظم هذه المراحل أو المستويات من التكيف العاطفى ليس هو ملاءمتها للظروف على نحو خاص ، بل إنه من المؤكد أنها لا تلائم الظروف الراهنة ، وإنما الذى يحددها فيما يبدو هو الإيحاء الاجتماعى والأحداث التى تبعدنا عن التجربة الحقيقية ، فالتجربة الحقيقة هى القوة الوحيدة التى فى مقدورها أن تدفعنا إلى الأمام بحيث نتعدى المرحلة التى نقف فيها ، وفى الوقت الحاضر نجد أن الأدب الردىء والفن الردىء والسينما وما إليها هى جميعًا مؤثرات لها خطورة عظمى فى تثبيت مواقف فجة غير واقعية بالنسبة لمعظم الأشياء ، فالذى يحدد حتى فكرة الناس عن الشروط اللازمة للجمال فى المرأة أو الوسامة فى الشاب - مع أنه من الواضح أن هذه مسألة طبيعية شخصية - هو فى معظم الأحيان الصور المطبوعة علي غلاف المجلات وصور نجوم السينما ، وإن الرأى الشائع الذى يقول بأن الفنون ليس لها فى الواقع أثر كبير على المجتمع إنما يدل على أننا لم نهتم الاهتمام الكافى بآثار الفن الردىء

والخسائر التى تنجم عن تثبيت المواقف على هذا النحو الصناعى جلية بينة ، فنتيجة لهذا التثبيت نجد أن الرجل الراشد المتوسط أقل - وليس أكثر - قدرة من

الطفل على التكيف مع إمكانيات وجوده ، بل نراه عاجزًا - من الوجهة الوظيفية - عن مجابهة الواقع حتى فى أهم الأشياء ، فمهما حاول تجده لا يستطيع إلا مواجهة الأوهام ، الأوهام التى تسقطها استجاباته الجاهزة .

وهذه الاستجابات الجاهزة هى التى يتصارع معها الفنان داخل ذاته وخارجها ، وهى التى يقوم عليها نجاح الكاتب الشعبى الرائج ، فما من شك فى أن أى عمل يجمع هذه « المعانى » العامة على نحو ما ويوجهها إلى المستوى الملائم ، أو إلى النقطة التى يتوقف عندها النمو ، ويلقى القدر الملائم من الرعاية ، سيحرز نجاحًا لدى الجمهور ، وإن الأعمال الرائجة فى جميع الفنون لجديرة بالدراسة المفصلة الدقيقة؛ لأنها تمثل أعم مستويات النمو فى المواقف ، ولا تصبح أية نظرية فى النقد مرضية إذا عجزت عن تفسير سر رواج هذه الأعمال وشعبيتها وتبيان الأسباب التى من شأنها لا يكون أولئك الذين يحتقرون هذه الأعمال هم بالضرورة أناس مترفعون .

إننا عادةً لا نؤمن بأن الناقد ومدير قسم المبيعات بأحد المحال التجارية يقومان بنفس الوظيفة كما أننا نؤمن بأن الشاعر ووكيل الدعاية لا ينتميان إلى نفس المهنة ، حقا إن بعض الفنانين الجادين لا يقاومون أحيانًا إغراء تصميم اللافتات التجارية ، ومع ذلك فليس من المؤكد أن ذلك يعود عليهم بالنفع ، ولكن الدعاية المكتوبة التى يرى أقدر خبراء الإعلان الأمريكيين أنها ستؤدى إلى نجاح مادى كبير ، إنما هى شيء لا يستطيع الناقد إهماله دون أن يخسر بذلك شيئًا ، وذلك لأنها بلا مراء تمثل المثل العليا الأدبية الحاضرة والمستقبلية لدى أولئك الناس الذين توجه إليهم هذه الدعاية [(١)] وهى تحقق وتختبر على نحو لا يتسنى للكثير من ضروب الأدب الأخرى ؛ إذ يلاحظ تأثيرها أناس مهرة يتوقف رزقهم على مدى الدقة والصدق فى أحكامهم ، وهى من

(١) من أمثلة هذه الدعاية ما يلى : « إن الرجل المفكر ، الرجل الذى يقف حياته على التجارة ، إنما يشق طريقه إلى (ومبلى) wembley ولديه هدف واضح ، إنه ينشد المعرفة ، ويسعى إلى نمو التجارة ، ويرغب فى دراسة المخترعات العظيمة التى تحدد سير التاريخ »

" The thoughtful man, the man on business bent, wends his way to Wembley with definite purpose. He seeketh knowledge, desireth increase of commerce or willeth to study new epoch-making inventions" . - official Adertisement.

أفضل الشواهد المتيسرة على ما يحدث للذوق الآن ، وإن النقد يستطيع أن يبرر وجوده كعلم تطبيقى حينما يستطيع أن يبين لنا كيف يمكن للإعلان أن يكون مفيداً ماديًا دون أن يصبح بالضرورة قبيحًا مبتذلاً ، وسوف نرى فيما بعد فى أى الظروف لا تتعارض الشعبية وإمكان وجود قيمة سامية .

وإن أقوى اعتراض يمكننا أن نوجهه مثلاً إلى القصيدة التى اقتبسناها هنا هو أن الشخص الذى يستمتع بها لا يمكنه تذوق أشياء أخرى عديدة كان يفضلها على هذه القصيدة لو كان فى مقدوره تذوق هذه الأشياء ، والذى يحول بينه وبين تذوقها هو نظام استجاباته ذاته الذى يمكنه من الاستمتاع بهذه القصيدة ، لا شك أنه ينبغى لنا ألا ننسى الفروق فى الكفاءة السيكولوچية التى ناقشناها فى الفصل الثانى والعشرين تحت عنوان درجات اليقظة ، وحتى الناقد الكفء حينما يكون فى أدنى درجات القدرة العصبية قد يخطئ فيظن أن هذه القصيدة من تأليف شكسبير، أو على الأرجح من تأليف (روزيتى) Rossetti ، بيد أنه حالما تعود إليه يقظته سيدرك الفروق بين هذا الكلام وتأليف هذين الشاعرين أو على الأقل سيحس بهذه الفروق ، والمسألة الهامة هى أن القارئ الذى يلج هذا الباب من الشعر وهو فى أقصى درجات يقظته ويستمتع به كل المتعة إنما هو بالضرورة منظم بحيث أنه لايستطيع الاستجابة للشعر الجيد ، حقا إنه قد يتغير تغيراً كبيراً بمرور الزمن وبمعاناته الكثير من التجارب المتنوعة ، ولكنه حينئذ لن يستطيع أن يتذوق هذا الضرب الردىء من الشعر ، وهذا معناه أنه لن يصبح نفس الشخص .

مثل هذه القضية العامة عن عدم إمكان التوفيق بين النظم البالغة التعقيد لا يمكن بالطبع إثبات صحتها على نحو قاطع ، فلابد لنا أن ندخل فى اعتبارنا أولئك الأفراد الذين تختلف شخصياتهم من وقت إلى آخر ، وظواهر التغير فى الذوق الذى لا يصاحبه تغير فى درجة اليقظة السيكولوچية إذا كانت هذه الظواهر تحدث فعلاً ، ومع ذلك فهناك شواهد كثيرة تؤيد هذه القضية ، ولعل أكثرها جزمًا تجربة أولئك الناس جميعًا الذين مروا بجميع مراحل النمو فى المواقف التى يفترضها الشعر الرائع .

وحتى لو افترضنا أن الجهاز العصبى بما فيه من دقة فى مقدوره أن يتغلب على تلك العقبات التى نعترض عليها هنا فلا تزال هناك أسباب كافية تجعلنا ندين الإغراق فى الاستمتاع بهذا الضرب من الشعر ، فليس هناك أدنى شك فى ضآلة التجربة التى تنتج عنه ، ولربما طرأ لنا بعض الشك فى ذلك لو آمنا بالنظرية التى تقيم القيمة على أساس اللذة ؛ لأن أولئك الذين يستمتعون بهذا الضرب من الشعر إنما يستمدون منه فيما يبدو درجة عالية من اللذة ، أما حسب النظرية - التى نؤمن بها هنا - الذى يحسم الموضوع هو أن أولئك الذين يتعدون مرحلة الاستمتاع بالنوع التافه من الشعر مثل[١] Poems of Passion إلى مرحلة الاستمتاع بمعظم القصائد الجيدة التى يحتويها كتاب[٢] The Golden Treasury لا يعودون أبدًا إلى المرحلة الأولى ، حقًا إننا يجب ألا ننسى الشروط التى ينبغى توافرها قبل أن يصبح هذا الاختبار قاطعًا ، فكون الشخص الذى يتعدى مرحلة شرب الجعة إلى مرحلة شرب « البراندى » وحده نادرًا ما يعود إلى شرب الجعة لا يدل على أن البراندى شراب أفضل ، ولكنه يدل فقط على أنه أكثر قدرة على السكر ، ولذلك فنحن حينما نطبق هذا الاختبار ينبغى لنا أن نتساءل عن طبيعة الاستجابات المعنية ، تلك الاستجابات التى هى على درجة كبيرة من التنوع فى حالة الشعر والتى تمثل جميع مناشط الحياة بحيث أن الاتفاق التام بين أولئك الذين جربوا كلا النوعين من الشعر بدون تحيز على تفضيل أحد النوعين على الآخر معناه فى نظرنا أن هذا النوع هو الأكثر قيمة ، لقد اتفق المؤهلون للحكم على أن (كيتس) Keats شاعر أقدر من (ويلكوكس) Wilcox ، وهذا يعنى بالضبط أن أعماله أعظم قيمة .

(١) للشاعرة (إيلا ويلر ويلكوكس) Eilla Wheeler Wilcox .
(٢) منتخبات من الشعر تضم بعض أجود الشعر الإنجليزى . (المترجم)

الفصل السادس والعشرون

الحكم والاختلاف فى الفهم

إن اللبس فى الشعر كما فى غيره من ضروب التوصيل الأخرى قد يكون مرده إما عجز الشاعر أو عجز القارئ ، واللبس الذى ينتج عن انحراف القراءة أو الفهم لا يقل أهمية فى النقد عن أنواع اللبس الأخرى بل إنه فعلاً أكثر إشكالاً منها ، وهناك حوافز اجتماعية قوية تدعونا إلى إهمال هذا اللبس ؛ فنحن أثناء حديثنا نفترض فى الغالبية العظمى من الحالات - مثلما يفعل البلهاء - أننا متفقون فى قراءتنا أو فهمنا وأننا حيثما تختلف آراؤنا يكون مصدر الاختلاف شيئًا آخر غير فهمنا - أى أن تجاربنا ذاتها لاتختلف وإنما الذى يختلف هو حكمنا على هذه التجارب . ولهذا السبب فإن معظم مناقشاتنا التى تدور حول الأعمال الفنية هى مضيعة للوقت من حيث هى توصيل ، هذا على الرغم من أنها بلا شك قد تكون ذات قيمة كبرى كوسيلة تمكن كلاً منا على حدة من أن ينمى استجابته الخاصة .

وهذه الافتراضات التى تزيد المسألة غموضًا شديدًا تخلق صعوبات عملية تقف فى طريق النقد ، وفى طريق إنشاء نظرية فى النقد ، ومن المفيد أن نحلل بشىء من التفصيل بعض المواقف التى تمثل لنا هذا اللبس : ولعل الأبيات النهائية فى إحدى قصائد (وردزورث) تعطينا مثلاً ملائمًا:[1]

(١) Sole listener, Duddon ! to the breeze that played
With the clear voice, I caught the fitful sound =

أيها النهر « ددون » المستمع الوحيد للنسيم الذى يلعب بصوتك الجلى ،

لقد سمعت هذا الصوت بين آونة وأخرى

محمولاً عبر الحشائش الكئيبة والربا الصخرية

تلك البقاع الماحلة الموحشة التى يبدو أنها كانت تلوم

الشمس فى السماء ! - أما الآن فأشجار الحور الخضراء هنا قد أورقت وتشابكت

أغصانها لكى تظللك وأشجار الدردار قد امتدت أذرعتها حولك واشرأبت أشجار التامول

فجعلت لك بهواً من الأعمدة الفضية .

لقد حفزت أيضاً هذا الكوخ الرمادى البسيط أن يقوم هنا

وسط أشجار الصنوبر التى تحميه ،

ذلك الكوخ الذى يمرح أطفاله رفقاؤك المغتبطون ،

=

Wafred o'er sulleen moss and craggy mound,
Unfruitful solitudes that seemed to upbraid
The sun in heaven ! - but now, to form a shade
For thee, green alders have together wound
Their foliage ashes flung their arms around ;
And birch trees risen in silver colonnade.
And thou hast also tempted here to rise,
Mid sheltering pines, this cottage rude and grey;
Whose ruddy children , by the mother's eyes
Carelessly watches, sport through the summer day,
They pleased associates - light as endless May
On infant bosoms loney nature lies.

بوجناتهم الوردية ، طوال أيام الصيف ، بينما ترقبهم عينا أمهم بدون اكتراث ،

إن الطبيعة الموحشة ترقد خفيفة خفة الربيع الأبدى على صدور الأطفال .

لقد حدث أن قارئين كانا يظنان أنهما على اتفاق تام فيما يتعلق بكمال هذه القصيدة وبجمال نهايتها سرعان ما أصابتهما الدهشة حينما اكتشفا أنهما فى الواقع كانا يقرأن قصيدتين مختلفتين ، فقد فسر أحدهما الجملة الأخيرة على أنها تعنى أن ما فى الطبيعة الموحشة من حزن وحشائش كئيبة وربا صخرية لا يدخل الكآبة فى نفوس الأطفال ، مهما كان وقع ذلك فى نفوس الكبار ، أما الثانى فقد فهم منها أنه مهما كان المنظر ماحلاً حزيناً فإن الطبيعة الموحشة ذاتها هناك ليست لها حقا هذه الصفة ، وإنما تتميز بالخفة ، خفة الربيع الأبدى راقداً على صدور الأطفال ، هذان الفهمان للقصيدة إنما يجعلان منها بدون مبالغة قصيدتين مختلفتين ؛ وذلك لأن كل فهم منهما يؤثر فى بقية القصيدة ويغير من إيقاع الجملة الأخيرة ، وكلا الفهمين يمثلان شعر (وردزورث) وإن كان الفهم الأول للقصيدة هو بلا شك الذى يجب قبوله .

وربما كانت هذه القصيدة مثلاً لأكثر الحالات ندرة [١] ، وهى الحالة التى يتضمن فيها الاتفاق على قيمة التجربة فرقًا خطيراً فى التجربة ذاتها . فالذى يحدث غالبًا هو أن الاتفاق يرجع إلى مصدر حقيقى وهو وجود بعض التشابه فى طبيعة التجربة التى يمر بها القراء ، وقد يكون من الصعب أن نكتشف كنه هذا التشابه ، فقد يكون مجرد الإيقاع أو موسيقى إحدى العبارات ، أو الشكل الذى يأخذه ترتيب الإشارات ، ولكنه إذا كان التشابه فى الجزء الأوضح من التجربة مثل وصف أو استعارة ، فقد توضحه لنا أحيانًا المناقشة بين القراء ذوى الملكة النقدية .

(١) انظر أيضا قصيدة (بروننج) Robert Browning . Parting at Morning. حيث تجد مثلاً آخر لهذه الحالة النادرة .

وهناك حالة أخرى شائعة تمثلها لنا بعض المناقشات الشهيرة لمسرحية « هاملت » ، فمن العجيب أن يتمكن أناس اختلف تصورهم لشخصية هاملت ولحركة المسرحية من أن يتفقوا فيما بينهم - على الرغم من تباين آرائهم - على قيمة هذه المسرحية من حيث هى كل لا من حيث قيمها العرضية ، حقًا إننا يجب علينا أن نستبعد آراء كثيرة فى تقديرنا لمدى هذا الاتفاق ، فطبقًا لبعض التفسيرات التى وضعت لهذه المسرحية يبدو لنا أن المؤمنين بها لا يمكن أن يكونوا مخلصين فى إعجابهم بالمسرحية من حيث هى كل ، فلو قبلنا مثلاً تفسير المسرحية على أن كلوديوس هو بطلها ، وعلى أن نقطة الضعف التراجيدى فى شخصيته إنما هى فى نفاد صبره وقدرة احتماله لهاملت المجنون بشكوكه التى لا أساس لها ، وبما يسببه من المضايقات للغير مما يترتب عليه هلاك ذلك الملك النبيل - لو قبلنا هذا التفسير للمسرحية لما استطعنا أن نجد فيها شيئًا نعجب به حقا أكثر من مجرد حيلة الكاتب المسرحى وبراعته ، بيد أنه فيما يبدو لا يزال مؤكدًا - بعد استبعاد جميع هذه التفسيرات الطائشة - أن تفسيرات النقاد المتباينة تباينًا شديدًا تؤدى جميعها إلى اعتبارهم هذه المأساة ذات قيمة عظيمة جدا ، وتفسير ذلك أن القيمة التراجيدية هى عبارة عن الطابع العام للاستجابات وليس طابعها الخاص ، وكما أن التصادم بين السيارات والتصادم بين البواخر يتساويان فى كونهما تصادمين ، كذلك نجد أن الدوافع التى ينتج عنها تطهير التراجيديا Catharsis من الممكن أن تتنوع جدا على شريطة أن تظل العلاقات بينها هى العلاقات الصحيحة

وكثيرًا جدا من قيم الفنون من هذا النوع العام ، وفضلاً عن التجارب التى تنتج عن إنشاء مواقف مترابطة هناك أيضًا التجارب التى تتأتى نتيجة لهدم بعض المواقف التى قد تكون عائقًا أو عقبة تعطل سير المناشط الأخرى ، وتوجد مثل هذه الأعمال الفنية بدرجات متفاوتة تتراوح بين قول الشاعر (بليك) Blake :

« حقيقة أيها الشيطان إنك لغبى »[(١)] .

(١) The Keys of the Gates : To the Accuser who is the God of this World.

وبين قول (فولتير) : Voltaire Bon père de famille est capable de tout. وليس من المهم نوع الدوافع التى تتألف منها المواقف المعرقلة عند مختلف الناس فى كل حالة على انفراد ، فغالبًا ما تختلف هذه الدوافع من فرد إلى آخر ، ولكنه حينما يتداعى الموقف فإن تأثير ذلك شىء من الممكن الاتفاق عليه . وكبار الفنانين الساخرين الذين يتقنون فن المفارقة - مثل (رابليه) Rabelais و (فلوبير) Flaubert فى Bouvard et Pècuchet - هم أئمة هذا الضرب من تحرير الناس من نير هذه المواقف .

الفصل السابع والعشرون

تعدد مستويات الاستجابة واتساع مجالات الإعجاب

ولا تزال هناك أكثر الحالات طرافة وهى الحالة التى يخفى فيها الاتفاق الظاهر فروقًا حقيقة ، الحالة التى يثير فيها العمل الفنى استجابات قيمة من نفس النوع على عدة مستويات متباينة ، ومسرحية « ماكبث » لا تقل صلاحية عن غيرها فى التمثيل لهذه الحالة : إذ يرجع الإعجاب الكثير الذى تصادفه إلى أن الاستجابات الفجة لمواقف هذه المسرحية تتكامل معًا على نحو ما تتكامل الاستجابات المتطورة وإن كان التكامل فى الحالة الأولى أقل جودة منه فى الحالة الثانية ، ففى بداية سلسلة هذه الاستجابات نجد أن هذه المسرحية عبارة عن « ميلودراما » ناجحة جدا سهلة الفهم ينقسم فيها الناس إلى البيض تمامًا والسود تمامًا ، وفى نهاية السلسلة تبدو المسرحية مأساة دقيقة بارعة محيرة على نحو خاص وبين هذين الطرفين من السلسلة نجد مراحل مختلفة من الاستجابات كل منها يؤدى إلى نتائج مرضية لدرجة معقولة ، وهكذا يستطيع أن يتفق فى الإعجاب بهذه المسرحية أناس يختلفون اختلافًا شاسعًا فى قدرتهم على التمييز ، وفى مدى تطور مواقفهم السيكولوجية ، وهذه القدرة على إثارة الإعجاب على مستويات مختلفة [1] هى من مميزات الدراما

(١) لا شك أنه ينبغى لنا أن نميز بين هذا النوع من الفن وبين ضروب أخرى من الإنتاج مثل حفلات الكريسماس (عيد الميلاد) والمجلات التى يقدم فيها الكتاب لكل صنف من القراء شيئًا مختلفًا وفى مكان مختلف ، ونستطيع أن نذكر هنا أعمال (ديكنز) Dickens كممثل لهذا الضرب الآخر من الإنتاج .

الإليزابيثية المعترف بها . ومن الأعمال الأخرى التى تتميز بهذه القدرة نذكر من باب المثال « رحلة الحـــاج » The Pilgirm's Progress و « روبنســون كــروزو » Robinson Crusoe والأشعار القصصية الشعبية Ballads ، والفروق بين هـذه الأعمال وبين أعمال شـــعراء وكتــاب مثل : (دان) Donne ، و (ميلتون) Milton ، و (بليك) Blake و (لانـدور) Landor ، و (ستندال) Stendhal ، و (هنرى جيمز) Henry James ، و (بودلير) Baudelaire إنما تثير بعضاً من أهم المشكلات النقدية [١] .

ومن الآراء الشائعة التى يؤمن بها الناس أحيانًا إيمانًا قويًا الرأى القائل بأن النتاج - الذى يستهوى جميع الناس على اختلاف مشاربهم وطبقاتهم إنما هو بالتأكيد أعظم وأكثر قيمة من النتاج الذى لا يستهوى إلا فئة خاصة من الناس ، ولعل هذا الرأى ينطوى على بعض الخلط ، حقًا إن كمية القيمة التى يؤتيها مثل هذا الضرب من النتاج ، أى القيمة الاجتماعية له ، تكون أكثر بالطبع لأن الناس هم فعلاً من طبقات مختلفة ، ولكنه لا يلزم من ذلك أن يكون الحد الأقصى للقيمة أعلى بالنسبة للقارئ الذى ينتمى إلى أسمى المستويات ، والاعتقاد الشائع لدى الناس فى أنه يكون بالضرورة أعلى ، أى فى أن العمل الذى يستهوى جمهوراً أوسع لابد أن يكون بالضرورة عملاً أروع من ذلك العمل الذى لا يستهوى إلا من يستطيع التمييز بدقة ، إنما مرده افتراض الناس أن هذا العمل يستهوى الناس جميعًا لنفس الأسباب ، وهذا دليل على أنه يمس شيئًا جوهريًا وأساسيًا فى الطبيعة البشرية ، ولكن لا يوجد أى فرد مؤهل للحكم فى هذه المسائل ، أعنى لايوجد شخص لديه بعض الخبرة فى تدريس أعمال شكسبير مثلاً (وهى أبرز الأمثلة) ، يستطيع أن يقول إن الناس الذين تستهويهم هذه الأعمال يستجيبون إزاءها استجابة متجانسة . فالناس المختلفون يقرءون المسرحية الواحدة ويذهبون إلى المسرح لمشاهدتها لأسباب تختلف كل الاختلاف ، إنما ننزع إلى الاعتقاد ، حينما نرى شخصين يبديان إعجابهما بالنتاج نفسه ، بأنهما قد مرا بنفس التجربة ، وذلك على الرغم من معرفتنا أن الواقع خلاف ذلك : فلو شاءت الصدفة أن يتبادل هذان الشخصان تجربتهما للمسرحية لكانت

(١) الفروق هنا بين أعمال أو مؤلفين يعجب بهم الكثيرون وبين مؤلفين لا يعجب بهم سوى الأقلية .
(المترجم)

تجربة الأول غالبًا مدعاة للغثيان عند الثانى ، ولوجد الثانى تجربة الأول محيرة كل الحيرة لايكاد يفهم منها شيئًا ، ومن السهل أن نقيم على هذا الافتراض الكاذب نظرة هائلة فى الفن فنقول إن الفن يهتم بالعناصر الأساسية فى الطبيعة البشرية ومن ثم ننتقد الفن الحديث لسطحيته ، ولكن الفن يتألف دائمًا من هذين النوعين : النوع الذى يستهوى جمهورًا كبيرًا ، والنوع الآخر الذى يقتصر على فئة خاصة من الناس ، فما هى إذن الفروق الحقيقية بين هذين النوعين ؟

إن النوع الأول أى الفن الذى يلهى الطفل عن لعبه ويجذب الكهل بعيدًا عن مكانه بجوار المدفأة من الواضح أنه يؤلف مواقفه بواسطة أكثر الدوافع بساطة وبدائية ، ويعالج هذه الدوافع على نحو يمكن الذهن الفج من نسجها ووضعها فى هيئة مرضية ، وفى الوقت عينه يمكن الذهن الناضج من أن يجد فيها ما يشبع حاجاته بعد أن يحددها ويعقدها بحيث إنها تكاد تفقد وجه الشبه بينها وبين صورتها البدائية الأصلية ، أما النوع الثانى فهو يتألف من دوافع لا تتحد بطريقة قيمة إلا عند الشخصية التى فى مقدورها أن تقوم بعمليات تكيف دقيقة وغالبًا ما تكون الدوافع ذاتها من النوع الذى لا يتأتى إلا للذهن المتطور لدرجة قصوى أو الذى له تجربة من نوع خاص ، هذا وإن كانت هذه النقطة الأخيرة نقطة منفصلة وتثير مشكلة سنعالجها فيما بعد .

ومن الواضح أن كلاً من هذين المنهجين له مزاياه ، فنحن نميل إلى افتراض أن الشاعر الذى يستهوى جمهورًا كبيرًا له مزاياه : منها أن الدوافع يتضمنها شعره دوافع عامة تمثل التجربة حق التمثيل وتثار فى جميع مراحل الحياة ، كذلك قد يكون من مزاياه أيضًا أنه لا يعرض شعره لخطر الفناء ، فمن المحتمل أن الدوافع التى يعدل بعضها من البعض الآخر على مستويات مختلفة عدة ستظل تفعل ذلك فى المستقبل ، وقد يكون هناك بعض الصدق فى الفكرة التى تقول إن شكسبير كتب فنًا أروع مما كان نفسه يدرى ، ولا شك أن من التهم الخطيرة التى توجه إلى الكثير مما كتبه (هنرى جيمز Henry James) مثلاً هى أنه متى ما تمكن القارئ من قراءته بنجاح فإنه بذلك يستهلكه ولن تأتى قراءته له مرة ثانية بجديد ، فغالبًا ما توجد نقطة

يتحقق عندها التوافق بين أجزاء التجربة وينتج الموقف المرغوب فيه ، نقطة يستحيل بعدها أى تطور ، وفضلاً عن ذلك يحس القارئ بأنه كان لابد للكتابة من أن تأخذ الوضع والأسلوب المعينين اللذين اختارهما الكاتب ، على حين أن القارئ لأعمال شكسبير يحس بأنه كان من الممكن أن يصل الكاتب إلى نفس النتيجة لو طرق وسائل مختلفة كل الاختلاف ، فكما يقول الناقد لم يصل شكسبير إلى ما وصل إليه « عن طريق الجهد والعناء وإنما عن طريق الصدفة السعيدة » .

ولكن هذا الكلام لا يصدق إلا فى بعض الأحيان على الشاعر الأكثر وعيًا الذى لا يستهوى أناسًا دون مستوى معين ، فهو لا يصدق مثلاً على (بوب) Pope أو (ولت ويتمان) Walt Whitman ، إذا اخترنا شاعرين لا يتذوق أجود شعرهما كثير من الناس وإن اختلف أحدهما عن الآخر ، ومن مزايا هذا النوع من الشعراء التى تعوض لهم فقدان القدرة على استهواء جمهور كبير مقدار ما يجب ملاحظته من الحرية التى يتمتعون بها ، وربما كان تدهور المسرحية فى القرن السابع عشر يرجع أساسًا - هذا إذا استثنينا العوامل الاجتماعية - إلى استهلاك أفضل الموضوعات التى يمكن استخدامها بقصد استهواء الناس على مستويات مختلفة ، فلكى تحظى المسرحية بجماهير كبيرة لتشجعها على البقاء ينبغى لها أن تستهوى أناسًا على نطاق واسع ، ولكن القيود التى يفرضها هذا الشرط على المؤلف صارمة جدا على حين أنه لا توجد قيود مماثلة تفرض على الشعر الغنائى ، ومن الأمور التى لها مغزاها أن أعظم القصائد الغنائية لا تستهوى إلا أناسًا من مستوى رفيع غالبًا ، ومن أمثلة هذه القصائد قصيدة The Phoenix and the Turtle Blake (لشكسبير) Mad Song (لبليك) و The Hymn of Pan و (لشيلى) ومعظم السونيتات العظيمة .

كذلك لا يوجد سبب وجيه يجعلنا نعتقد أن الدوافع التى لا تنشأ عنها مواقف قيمة سوى فى الأذهان القادرة على التمييز والمنظمة تنظيمًا دقيقًا ستؤدى إلى مواقف أقل بقاء وأدنى قيمة من غيرها ويجب علينا ألا نجعل أعمال شكسبير - التى هى فريدة من نوعها - تضللنا عن الصواب ، بل إن أعظم أعمال شكسبير ذاته وهى مسرحية « الملك لير » التى لا تستهلكها أية قراءة ، ليست من الأعمال التى تستهوى الجماهير .

الفصل الثامن والعشرون

استخدام الإشارة فى الشعر الحديث

لقد ميزنا بين الدوافع المتضمنة فى جميع مراحل النمو التى يختلف طريقها ومصيرها طبقًا لاختلاف كل مرحلة وبين الدوافع التى لا تظهر أبدًا إلا فى الأذهان النامية المتطورة ، وقد يتضح لنا هذا الفرق إذا تأملنا الاستجابات المختلفة التى تقوم بها العقلية الرياضية والعقلية غير الرياضية إزاء معادلة رياضية . إن استخدام الاستجابات التى لا تتأتى بدون تجربة خاصة هو العامل الذى يحد - أكثر من غيره - من مجال توصيل الفنان ويخلق الهوة بين الذوق المختص والذوق الشعبى .

فمثلاً نجد أن المقطع الشعرى الثانى فى الكوراس الثانى فى Hellas يأخذ إيقاعه ونغمته وطريقة تناوله فجأة فى منتصفه طابعًا لا يميز الشاعر (شيلى) (وإن كان وزنه لا يخالف الوزن الذى يستخدمه شيلى عادةً) ، فالبيت الخامس والأبيات التالية تتصف بامتلاء النغم وبموسيقى غريبة هادئة وبحركة بطيئة :

A mortal shape to him

Was like the vapour dim

Which the orient planet animates with light.

Hell, sin, and slavery , came,

Like bloodhounds mild and tame,

Nor preyed until their Lord had taken flight .

ومن الواضح أن هذه النغمة والحركة تختلفان كل الاختلاف عن النغمة الصارخة والحركة السريعة المحمومة اللتين يتميز بهما المقطع الشعرى الأول ، أو نهاية المقطع الثانى .

ويصعب وصف الفرق بين هذين الضربين من الموسيقى اللهم إلا إذا استعنا بالنوتة الموسيقية ، فالفرق بينهما يشبه الفرق بين صوتين مختلفين ويحس القارئ بأن المتكلم هنا شاعر آخر غير (شيلى) على الرغم من أن مادة الأبيات ومحتواها يمثلان (شيلى) أصدق التمثيل[1] ، والذى يفعله (شيلى) هنا يتضح بلا شك فى المقطع الثالث والأخير من الكوراس ، ففى هذا المقطع نجد أبياتًا أخرى مماثلة تختلف اختلافًا بينًا فى موسيقاها الغريبة عن بقية الأبيات التى تحوطها .

So fleet , so faint, so fair,

The powers of Earth and Air

Fled from the folding -star of Bethlehem.

Apollo, Pan and Love,

And even Olympian Jove,

Grew weak, for killing Truth had glared on them

فهنا نجد أن (شيلى) يدخل فى شعره صدى من قصيدة أخرى على نحو أكثر شيوعًا فى فن الموسيقى منه فى فن الشعر ، فهو يفترض صوت الشاعر (ميلتون) لا كلماته ، مقتبسًا موسيقاه ، أو مستخدمًا إشارة شعرية بارعة كل البراعة .

(١) قارن Prometheus Unbound, Art. I :" The air around them looks radiant as the air around a star".

also Triumph of Life : " as veil by veil the silent splendeur drops From Lucifer. "

ولكنه بتصرفه هذا إنما يحد بالضرورة من عدد القراء الذين فى مقدورهم أن يتذوقوا شعره .

ومثل هذه الإشارات الشعرية من الوسائل العادية المألوفة التى يطرقها الشعراء الذين ينتمون إلى التراث أو التقاليد الأدبية ، أى الغالبية الساحقة من الشعراء فى العصور الحديثة ، وغالبًا ما توجد الإشارات فى صورة مستترة وأقل بروزًا مما هى فى هذا المثال ، ويتفاوت المكان الذى تحتله فى بنيان القصيدة من قصيدة إلى أخرى ، وأحيانًا - كما هى الحال فى هذا المثال - لا يؤدى عدم إدراك القارئ لها إلى نتائج خطيرة ، حقا إن القارئ الذى يعرف جيدًا قصيدة (ملتون) Hymn on the Morning of Christ's Nativity سيستجيب استجابة أكثر امتلاء وسيحس إحساسًا أعمق بالموقف ، بيد أن القارئ الذى يجهل هذه القصيدة لن يحرم من أى جزء أساسى فى قصيدة (شيلى) ، ولكن هناك حالات أخرى تكون الخسارة فيها أكثر خطرًا ، ويوضح لنا هذه الحالات مثل آخر (لشيلى) ، مثل هو أيضًا طريف لذاته ، إن (شيلى) يصف الشبح الذى يرشد العربة فى قصيدته «انتصار الحياة» The Triumph of Life بحيث يمكن القارئ من التعرف عليه عن طريق اقتباس أو إشارة أخرى إلى شعر (ميلتون) ، فيقول :

« وهكذا جلس شبح بالداخل ، يشبه شخصًا شوهته السنون

مرتديًا قبعة مظلمة ولفاعًا مزدوجًا

قابعًا فى ظلام القبر .

وفوق ما كان يشبه الرأس منه ظهر رداء مطوى يشبه السحاب »[١]

(١) A Shape

So sate within, as one whom years deform,

Beneath a dusky hood and double cape ,

Crouching within the shadow of a tomb,

Ando'er what seemed the head a cloud-like crape was bent.

إن (شيلى) – كما هو معروف – قد عبر بشكل مركز عن معظم فلسفته فى عبارته : « الموت هو القناع الذى يسميه الأحياء الحياة » ، وهو يشير هنا إلى حارس باب الجحيم (١) .

الذى كان يضع شيئًا يشبه تاج الملك

على ما كان يشبه الرأس منه .

وليست الإشارة هنا غير مقصودة كما أنها لها أهميتها فى فهم القصيدة .

وينبغى لنا أن نتوخى العناية حين ندرس مسألة الإشارة هذه ، فقد تكون الدوافع التى تجعل الشاعر يلجأ إلى استعمالها دوافع قيمة ، وقد تكون على خلاف ذلك ، كذلك قد يستمتع بها القارئ لأسباب لها قيمتها أو لأسباب عديمة القيمة ، فهناك بعض الناس الذين تثير الدراية بالأدب فى نفوسهم إحساسًا بسموهم على غيرهم ، وهذا شىء تافه رخيص ، فاللذة التى يولدها التعرف على الأشياء – وهى لذة تتناسب وصعوبة الإشارة وخفائها – إنما هى شىء قليل القيمة ، ولا يجوز الخلط بينها وبين القيم الأدبية أو الشعرية ، فمن الممكن للقارئ ، الذى يعرف قصيدة Hymn Nativity حد المعرفة أن يستقبل كل ما قصد شيلى إلى توصيله فى قصيدته دون أن يلحظ هذه الإشارة ، أى دون أى تعرف ، ولكن الفقيه غالبًا ما ينسى أن مثل هذا الشىء يحدث ، ومن ضروب الإعوجاج التى يدمن عليها البحاثة المتفقهون تحويل القدرة على التعرف على الإشارات الصعبة النائية إلى معيار يدل على ثقافة الشخص ، وهذه نقطة يجدر ذكرها هنا لأن مثل هذا الترفع الذى يتسرب إلى الأسفل هو مصدر الكثير

(١) فى ملحمة (ميلتون) « الفردوس المفقود »

Paradise Lost, Bk, II, 1. 672.3

What seem'd his head

The likeness of a Kingly crown had on,

من الجبن وعدم الإخلاص عند الناس ، والكثير من شتى المواقف الخاطئة التى يأخذها الناس إزاء الأدب ، ومن الغضب والاضطهاد وما يتطور عنهما من كره الشعر وإهماله ، إن الإشارة عبارة عن شراك فعالة يقع فيها الكاتب والناقد الأكاديمى على حد سواء ، إنها تدعو إلى عدم الإخلاص وقد تشجع على الكسل وتخفيه ، وحينما تصبح الإشارة عادة من العادات فهى حينئذ تتحول إلى مرض ، بيد أن هذه الأخطار لا تكفى سببًا لإنكار ما للإشارة وما لغيرها من الوسائل المماثلة من مكان ملائم له ما يبرره فى الشعر .

إن الإشارة هى أبرز وسيلة يستخدم بها الشعر عناصر وأشكالاً من التجربة غير لازمة للحياة وإنما ينبغى اكتسابها على نحو خاص ، والصعوبة التى تثيرها الإشارة ليست إلا مثلاً خاصًا لصعوبة التوصيل العامة التى ربما ستزيد فى شعر المستقبل ، إن تفكير الإنسان الحديث وإحساسه أن يستمر فى حدود تجربة قد تكون أكثر خصوصية وأكثر قصورًا على الفرد الواحد من تجربة إنسان العصور الوسطى ، وينبغى لنا ألا يضللنا كون إنسان العصور الوسطى لا يزال يعيش معنا على نطاق واسع الآن ، فالأفراد الذين لهم اهتمامات عديدة قوية ، أعنى الأفراد الذين حيواتهم أكثر قيمة من حيوات غيرهم طبقًا لنظريتنا فى القيمة ، أولئك الذين يكتب الشاعر لهم ويقاس إنتاجه بقدرته على إثارة إعجابهم ، هؤلاء الناس تتألف أذهانهم دائمًا من عناصر أكثر تنوعًا وتخصصًا من العناصر التى كانت تتألف منها عقول الناس سابقًا ، كذلك يصنع الشاعر نفسه حسب قدرته على استغلال الفرص المتاحة له ، لذلك فمن التعسف ، بل من غير الطبيعى أن نحرمه من مصادره الطبيعية الضرورية بحجة أن غالبية القراء لن يفهموه ، فليس هذا خطأه وإنما هى غلطة النظام الاجتماعى ، وإن نحن تأملنا الظروف الحالية والتطورات المستقبلية فى الاتجاه الذى تبينه التغيرات التى تمت فى خلال المائتى سنة الماضية وجدنا أنه من المرجح جداً أن الشعراء سيلجئون إلى استخدام الإشارة بقدر أكبر لا أقل ، وأن شعرهم سيعتمد

على نحو متزايد على شعر غيرهم بل على شتى ميادين المعرفة الخاصة[١] ، فالكثير من التجارب الرفيعة المهمة جدا ، ومن ثم فالكثير من التجارب التى هى أصلح للشعر من غيرها ، إنما تتأتى مثلاً عن طريق قراءة مؤلفات فى البحوث المتخصصة ، ولا شك أن هذا ليس بالأمر الجديد ، فقد سبق أن حدث شىء مماثل فى الوقت الذى كتب فيه (دان) Donne شعره ، ولكن الصعوبة تنشأ نتيجة للتقدم الهائل الذى أحرزه الإنسان فى هذه البحوث المتخصصة حديثًا .

(١) من الأمثلة الحديثة الطريفة جدا والتى تثير هذه المشكلة على نحو ربما كان أكثر خطراً من ذى قبل قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت التى سبق ذكرها . وإن كون عدد كبير من النقاد قد ضاق ذرعًا بهذه القصيدة أو اشتكى من ضرورة وجود الملاحظات التفسيرية التى أوردها الشاعر للقصيدة إنما يدل على ما يكتنف هذه المشكلة من غموض وخلط فى التفكير .

ولو كان للمرء أن يشكو من شىء فى هذه القصيدة فإنه خليق به فى عرفى أن يشكو من عدم وجود العدد الكافى من هذه الملاحظات التفسيرية .

الفصل التاسع والعشرون

الخلود من حيث هو معيار للشعر

من الموضوعات التى لها علاقة وثيقة بما ناقشناه آنفًا موضوع خلود الشعر ؛ إذ يتحيز الناس للشعر الذى يعمر طويلاً والذى يصمد أو الذى يظنون أنه سيصمد أمام حكم القرون ، مثلما يتحيزون للشعر الذى يحظى بإعجاب الكثيرين ، ومصدر هذا التحيز فى هاتين الحالتين هو - إلى حدٍّ ما - الجبن النقدى ، فإذا كنا لانستطيع أن نصدر حكمًا مستقلاً بأنفسنا ففى وسعنا على الأقل أن ندلى بصوتنا مع الأغلبية .

ولكن الظروف التى تحدد بقاء الشعر ربما لا يكون لها أدنى علاقة بقيمة هذا الشعر فى بعض الأحيان ، كما أن من الأعمال الشعرية ذات القيمة الكبرى ما يقضى عليه بالفناء غالبًا لهذا السبب ذاته ، فهو لا يطبع ولا يقرؤه أو يستمع إليه أحد ، وغالبًا ما يحظى النتاج الردىء بالخلود أسوة بالنتاج الجيد ، فقلما يوجد ما هو أردأ من [1] Hiawatha أو [2] The Black Cat أو [3] Lorna Donne أو [4] Le Crime de Silvestre Bonnard

(١) قصيدة (لونجفيلو) Longfellow (١٨٠٧ - ١٨٨٨) الشاعر الأمريكى

(٢) قصة قصيرة للكاتب الأمريكى (إدجار ألان بو) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٤٩)

(٣) رواية للكاتب الإنجليزى (بلاكمور) R. Blackmore (١٨٢٥ - ١٩٠٠)

(٤) رواية للروائى الفرنسى (أناتول فرانس) Anatale France (١٨٤٤ - ١٩٢٤)

كما إن السبب فى ظهور بعض القصائد الأثيرة فى كتب المختارات الشعرية ما تتميزه من رداءة [1] .

غير أن هناك أسبابًا تفسر لنا الربط بين الإعجاب المستمر وبين نمط خاص من التركيب ، وأهم من ذلك أن هذه الأسباب تفسر لنا الربط بين الشهرة المباشرة وبين عدم القدرة على إثارة إعجاب الأجيال التالية ، فالعمل الذى يعتمد على المواقف الجاهزة أو الموجودة فعلاً دون أن يستطيع أن يشكل من جديد مواقف مماثلة حينما لا تكون هذه المواقف موجودة فعلاً ، مثل هذا العمل غالبًا ما يحظى بإعجاب جيل من الأجيال ، ويظل هذا الإعجاب لغزًا لا يستطيع أن تفهمه الأجيال اللاحقة لما لها من مواقف مختلفة ، ولكن هذا العيب من وجهة الخلود أو بقاء التوصيل لا يتضمن بالضرورة عدم القيمة بالنسبة لأولئك الذين يتسنى لهم الحصول على هذه التجارب ، حقا إن ذلك فى معظم الأحيان يصاحبه ضآلة فى القيمة ؛ ولكن هذا ليس بالشىء الضرورى .

إن بقاء بعض الفن كان غالبًا مدعاة لافتراضات مفرطة فى الخيال ، فقد اقترض الناس أن هذا الفن يحتوى على جواهر خالدة وأنه يكشف عن ضروب خاصة من الحقائق « الأبدية » ، ولكنه ينبغى لنا أن نتجنب هذا التفكير المشل فى هذا الميدان كما نتجنبه فى الميادين الأخرى ، فليست هذه باللغة التى يحسن مناقشة المسألة فى حدودها . إن تجانس الدوافع التى يبدأ بها العمل الفنى أو تشابهها هو فى ذاته كافٍ لخلود هذا العمل ، وحينما تكون الدوافع التى يتضمنها العمل الفنى قد أثيرت عرضاً نتيجة لحالة عابرة من التأثير الشديد فحينئذ يصح لنا أن نتوقع أن هذا العمل الفنى لن يعمر طويلاً ، فكما أن شعاراً من الشعارات قد يكون له تأثير السحر فى أحد الأعوام ، لأن بعض المواقف نتيجة لأسباب اجتماعية تكون على أهبة الاستعداد وفى

(١) مثلاً هذه القصائد Heraclitus لوليم كورى Cory (١٨٢٣ - ١٨٩٢) و When Lovely Woman Stocps to Folly لجولد سمث (١٧٢٨ - ١٧٧٤) و Alexander Selkirk (لوليم كوبر)Cowper (١٧٣١ - ١٨٠٠) والأجزاء المشهورة على الأقل من قصيدة The Skylark (لشيلى) وقصيدة The Miller's Daughter لتنيون Tennyson (١٨٠٩ - ١٨٩٢) .

حالة توازن دقيق جداً ، وفى العام التالى يكون عديم الأثر ولا يفهمه أحد ، كذلك على نحو أقل بروزاً وعلى نطاق أوسع نجد أن الظروف الاجتماعية الخاصة للناس غالباً ما تتيح الفرصة لبعض الأعمال الفنية على حين أن هذه الأعمال ذاتها تصبح منبهات غير كافية حينما توجد فى ظروف مختلفة ، إن الموضات أو البدع الشائعة توجد فى أهم الأشياء كما توجد فى أتفهها ، ولكن إفادة الفنان من هذه الموضات غالباً ما تعنى تضحيته بالخلود ، فكلما زادت سهولة التوصيل فى هذه الظروف زاد الخطر فى أن يصبح نتاج الفنان بسرعة نتاجاً بالياً .

والجزء البالى من فن الماضى الرفيع هو فى الواقع أكبر بكثير مما يدعى بعض النقاد الذين ينسون المقدار الهائل من المعرفة الخاصة والاطلاع الواسع الذى يدخل فى نقدهم ، ومن أمثلة هذا الفن « الكوميديا المقدسة » (لدانتى) ، حقا إن أولئك القراء المؤهلين بالقدر الكافى والذين يستطيعون عن طريق المخيلة أن يعيدوا فى أذهانهم تركيب نظرة القديس توما الأكوينى للعالم ومواقف معينة من النساء ومن موضوع الطهارة (وهى الشىء الأصعب بكثير) هم وحدهم الذين لايجدون أى بلى أو قدم فى الكوميديا المقدسة ، إلا أن هذا الكلام يصدق على معظم القصائد المنسية . إن البلى الحقيقى بصفة عامة ليس دليلاً على ضآلة القيمة ، وإنما يدل فحسب على أن العمل الفنى يستخدم ظروفاً خاصة من أجل التوصيل ، فكون العمل يعكس عصره ووقته ويلخصهما ويندمج فيهما ليس سبباً كافياً لأن نجد فيه قيمة ضئيلة ، ومع ذلك فإن انغماس العمل فى عصره ووقته إنما هو العامل الذى يحد أكثر من غيره من دوام إعجاب الناس به ، ولا يستطيع العمل الفنى أن يهرب من لمسة الزمن إلا بمقدار تجنبه ضروب الشعارات فى منهجه وإلا بمقدار اعتماده على عناصر من المحتمل أن تظل ثابتة ، مثل العناصر الشكلية ، وكون (دانتى) مهملاً إنما يرجع عن طريق غير مباشر إلى غموضه الآن فقط ، ولكن النواحى الشكلية فى شعره لا تزال تجعل هذا الشعر فى متناول الناس ، وإذا كان لا يقرؤه الآن إلا القليلون حتى من بين البحاثة فإن ذلك يرجع إلى الجهود الذى ينبغى أن يبذلها كل من لا يقنع بفهمه فهما جزئياً ، وإن ما يمكن ترجمته منه أى مضمونه هو بالضبط ذلك الجزء من نتاجه الذى يقل أهمية عن غيره فى الحاضر والمستقبل ، وفى الوقت عينه هو ذلك الجزء الذى يصعب فهمه أكثر من غيره .

الفصل الثلاثون

تعريف القصيدة

قد يفيدنا أن نجمع هنا بعض النتائج التى وصلنا إليها فى الفصول السابقة وأن نتأملها من وجهة نظر الناقد العملى ، ولعل أبرز هذه النتائج هى حاجتنا إلى التمييز الواضح بين النواحى التوصيلية ، ونواحى القيمة فى العمل الفنى ، فنحن نمتدح العمل أو ننتقده إما على أساس التوصيل وإما على أساس القيمة أو على كلا الأساسين معًا ، ولكنه يجدر بنا أن ندرك أنه إذا فشل العمل كليةً من حيث هو أداة للتوصيل فإن ذلك لا يعنى أننا فى مكان يسمح لنا بإنكار مافيه من قيمة .

وقد يعترض البعض قائلين إن العمل الفنى فى هذه الحالة لن تكون له قيمة بالنسبة إلينا ، وقيمة العمل أو عدمها بالنسبة إلينا هى الشىء الوحيد الذى نزعم أو الذى ينبغى لنا أن نزعم أننا نحكم عليه بوصفنا نقاداً ، غير أن هذا الاعتراض معناه التنحى عن وظيفة الناقد ؛ إذ لا يعنى الناقد على الأقل بقيمة الأشياء بالنسبة إليه وحده وإنما بالنسبة لأمثاله من الناس أيضًا ولولا ذلك لصار النقد مجرد ترجمة لحياة الناقد ذاته ، بل إن الناقد الجدير بالاهتمام يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ويزعم أن أحكامه إنما تصدر عن شخص سليم ، ولا يصبح حكم الناقد ذا أهمية عامة إلا بمقدار كونه حكمًا ممثلاً لأحكام فئة معينة ، يعكس لنا ما يحدث فى عقل من طراز معين نشأ وتطور على نحو خاص ، لذلك فإن الخدمات التى يؤديها الناقد الردىء لاتقل أحيانًا عن خدمات الناقد البصير ، بمعنى أنه عن طريق دراستنا لاستجابات الناقد الردىء نستطيع أن نخمن الاستجابات التى من المحتمل أن يقوم بها الآخرون .

ويجب علينا أن نميز بين النقد السوى والنقد الشاذ ، فكل من (كولردج) Coleridge أو (لام) Lamb مثلاً بعيد جداً عن الناقد السوى ، وإن كنا نجد فى كتاباتهما غزارة إيحائية ، فغالبًا ما تتسم استجاباتهما للأعمال الفنية بالشذوذ حتى حينما تكون لها قدرة عظيمة على تفسير هذه الأعمال ، لذلك فنحن لا نعتبرهما فى حالات الشذوذ هذه مثالاً نحاول جاهدين أن نحتذيه أو نبلغه ، ولا نحاول أن نتفق معهما فى أحكامهما أو نرى الأشياء من خلال منظارهما ، وإنما نستخدمهما كوسيلة تمكننا من النظر على نحو مختلف إلى تلك الأعمال الفنية التى أغربا فى تفسيرها بما يتفق وطبيعتهما

وأحيانًا لا يفطن الناس إلى التمييز بين الحكم السوى والحكم الشاذ الشخصى ، إن الناقد غالبًا ما يكون فى مقدوره أن يقول : « إننى لا يستهوينى هذا العمل الفنى ، ومع ذلك فإنى أعلم أنه عمل جيد » ، أو أن يقول : « إن هذا العمل يستهوينى ومع ذلك فأنا أحكم عليه بأنه ردىء » ، أو أن يقول : « إن الأثر الذى يتركه هذا العمل فى نفسى هو كذا ، ومع ذلك ينبغى له أن يولد فى نفسى أثرًا مختلفًا صفته كذا وكذا » ، ولكن الناقد - لأسباب واضحة - لا يقول هذا الكلام إلا نادراً ، بل إن كثيراً من الناس يعتقدون أن الأمانة تقضى على المرء ألا يمتدح عملاً لا يستهويه فعلاً ، ولكن فى ذلك خطأً كبيرًا فى الفكر ، فالقارئ الأمين يعرف معرفة كافية تلك النواحى التى شوهت فيها حساسيته ، أى النواحى التى يعجز فيها عن القيام بوظيفة الناقد السوى ، كما يعرف كيفية هذا العجز ، ومن واجبه أن يأخذ هذه النواحى فى الاعتبار حينما يصدر حكمه على قيمة العمل الفنى ، إذ تعتمد منزلته كناقد على قدرته على التخلص من العوامل الشخصية الصرفة بقدر ما تعتمد على ما فى استجاباته الفعلية من سلامة مفترضة .

لقد نظرنا حتى الآن فى تلك الحالات التى تكون فيها الأداة على قدر كافٍ من التوصيل والتى يكون فيها الناقد ممثلاً وحريصًا بقدرٍ كافٍ بحيث تكون استجابته للقصيدة دليلاً سليمًا على قيمة هذه القصيدة ، ولكن هذه الحالات نادرة نسبيًا ، فمن الأفكار المضللة تلك الفكرة الخرافية (التى تشجعها طبيعة كل لغة ليست مغرقة فى

الإطناب على نحو لا يحتمل) ، والتى تقول بأن هناك شيئًا بالفعل هو « القصيدة » متيسرًا لجميع القراء ويصدر عليه جميع القراء أحكامهم ، إننا بطبيعة الحال نتحدث عن القصائد (أو اللوحات الفنية وما إليها) بأسلوب يجعل من المستحيل على الغير أن يتبينوا كنه ما نتحدث عنه ، أعنى أن معظم المناقشات النقدية هى أولاً مناقشات « انفعالية » وتشير على نحو غامض إلى أربعة أشياء يسهل الخلط بينها ، ففى حديثنا عن القصيدة قد نقصد تجربة الفنان أو ذلك الجزء منها الذى له دخل بالموضوع ، أو قد نقصد تجربة القارئ المؤهل الذى لم يسئ فهم القصيدة ، أو قد نقصد التجربة الممكنة التى يمر بها قارئ مثالى كامل ، أو قد نقصد تجربتنا الفعلية نحن ، وهذه التجارب الأربع تختلف اختلافًا نوعيًا فيما بينها فى معظم الحالات . إن التوصيل الكامل ربما كان أمرًا مستحيلاً ولذلك كان لابد للتجربة الأولى أن تختلف عن التجربة الرابعة ، كذلك تختلف التجربتان الثانية والثالثة إحداهما عن الأخرى كما أنهما تختلفان أيضًا عن التجربتين الأولى والرابعة ؛ فالتجربة الثالثة هى ما يجب علينا أن نجربه على الإطلاق أو هى أفضل ما يمكننا أن نحصل عليه من التجارب مطلقًا على حين إن التجربة الثانية هى مجرد ما ينبغى لنا أن نجربه فى حدود الأوضاع المماثلة ، أو هى أفضل تجربة نتوقع حدوثها

فأى من هذه التعريفات الأربعة للقصيدة يجب علينا أن نتبعه إذن ؟ إن الغرض من هذا السؤال هو مجرد تسهيل المناقشة بالطبع ، ومع ذلك فليس من السهل أن نجيب عليه إجابة حاسمة ، إن ما يقصده الناس فى معظم الأحيان حينما يتحدثون عن « القصيدة » هو إما التعريف الأول وإما التعريف الأخير ، وأحيانًا ينسون طبيعة التوصيل فيخلطون بين هذين التعريفين ويقصدونهما معًا ، ويتضمن التعريف الأخير ذلك الحكم الشخصى الذى اعترضنا عليه فى الصفحة السابقة ، كما أن من عيوبه كتعريف أنه يلزم منه أن تصبح القصيدة الواحدة عددًا كبيرًا من القصائد يساوى عدد قرائها ، وعلى ذلك يظن الشخصان (أ) و(ب) أنهما يتحدثان عن قصيدة « على جسر وستمنستر » (لوردزورث) على حين أنهما فى الواقع يتحدثان عن شيئين مختلفين وهما لايعلمان ذلك ، حقا إننا لأغراض خاصة نرى أنه من الأسهل أن نعرف

القصيدة على هذا النحو بصفة مؤقتة ويكون ذلك بقصد إزالة بعض احتمالات سوء الفهم .

أما تعريف القصيدة على أنها تجربة الفنان فهو حل أفضل للمشكلة ؛ غير أنه فى وضعه الراهن لايصلح لأن يكون تعريفًا ؛ وذلك لأنه لا أحد سوى الفنان ذاته يجرب هذه التجربة ، علينا إذن أن نكون أكثر دقة وتحايلاً ، إننا لا نستطيع أن نعتبر أية تجربة مفردة هى القصيدة ، وإنما ينبغى لنا أن نحل محل التجربة المفردة فصلاً من التجارب التى هى على درجة من التشابه ، فلا نقصد بقصيدة « على جسر وستمنستر » مثلاً التجربة الفعلية التى دفعت (وردزوروث) إلى كتابة ما كتبه فى صباح أحد الأيام منذ حوالى قرن مضى ، وإنما نقصد ذلك الفصل من التجارب الفعلية التى أثارتها هذه الكلمات والتى هى فى حدود معينة لا تختلف عن هذه التجربة ، وهكذا يمكننا أن نقول إن كل من مر بإحدى التجارب التى يشملها هذا الفصل قد قرأ القصيدة ، ولا شك أنه يجب البحث بعناية ودقة فى مدى الفروقات المسموح بها بين التجارب التى يضمها الفصل الواحد ، وقد يجد عالم المنطق الذى تتوفر له النزعة الأدبية ودراية بالسيكولوجيا عملاً مسليًا ومفيداً فى وضع تعريف صورى للقصيدة ، يتضمن تفصيلاً دقيقًا لهذه الفروقات .

ومن الواضح أن هذه التجارب لابد أن تشمل قراءة الألفاظ قراءة قريبة التشابه فيما يتعلق بالنغم والإيقاع ، وليس من المهم أن يتفق القراء جميعًا فى طبقة الصوت طالما هم يحافظون على العلاقة بين الأجزاء المختلفة للكلام داخل هذه الطبقة ، ومن الممكن أن تختلف الصور اختلافًا كبيراً من الوجهة الحسية ، ولكنه لا يصح لها أن تختلف كثيراً فيما عدا ذلك ، ويستطيع القارئ أن يكون فكرة عما يجب أن يكونه التعريف المفصل للقصيدة حينما يلقى نظرة على الرسم الإيضاحى للتجربة الشعرية الذى ورد فى الفصل السادس عشر ، وحين يتأمل العناصر التى يجب أن تتفق فيها تجربته مع تجارب أصدقائه لكى يتسنى لهم أن يشيروا إلى تجاربهم للقصيدة - بدون خلط أو سوء فهم - باعتبارها التجربة نفسها .

وهكذا فالتعريف التالى للقصيدة - على الرغم مما يبدو من غرابة وتعقيد - هو أكثر التعريفات فائدة وتسهيلاً للأمور ؛ بل إننا نقول إنه التعريف العملى الوحيد .

القصيدة هى ذلك الفصل من التجارب التى لا تختلف فى أى من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت فى كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلى أو السوية ، ونستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى (التى نقيس بها سائر التجارب الأخرى) هى تجربة حين يتأمل القصيدة كاملة (أى بعد فراغه من كتابتها)[1] .

وفى هذه الحال يكون الشخص الذى تقترب تجربته بهذه الدرجة من التجربة المثلى أو السوية هو الذى فى مقدوره أن يحكم على القصيدة ، وتكون ملاحظاته عليها ملاحظات على إحدى التجارب التى يشملها الفصل ، وهكذا نصل إلى ما كنا نبحث عنه ، أى إلى تعريف يمكننا من أن نقول إن الناقد لم يقرأ القصيدة أو إنه أساء قراءتها ، وفى حدود هذا التعريف يتبين لنا أن كثيراً جداً من النقاد قد عجزوا عن فهم القصائد دون أن ينتبه إلى ذلك أحد .

إن ما يبرر لنا هذا الكلام الذى قد يبدو فيه التفقه والتزمت هو أن يوضح لنا أحد الأسباب التى جعلت النظرية النقدية على هذه الدرجة من التأخر ، فإذا كان تعريف القصيدة على هذه الدرجة من الصعوبة والتعقيد فمن المتوقع إذن أن تكون مناقشة المبادئ التى نحكم على الشعر طبقًا لها مليئة بالخلط ، إن النقاد لم يكادوا يبدأون التساؤل عن طبيعة ما يقومون به وعن الظروف التى يقومون بوظيفتهم فيها ، حقا إنه لا يلزم للناقد لكى يكون ناقداً فعالاً أن يدرك صعوبات موقفه إدراكًا عقليًا كاملاً ، ولكن معظم من لهم دراية بالمناظرات الأدبية يعلمون مدى تجاهل النقاد لهذه الصعوبات كما يعلمون النتائج المترتبة على هذا التجاهل ، وليس الغرض من المناقشات فى الفصول السابقة سوى تقديم أمثلة للمشكلات التى يظهرها الإدراك الكامل للموقف وللطرق التى يمكن أن تحل بها هذه المشكلات .

(١) وحتى هنا تنشأ لدينا بعض الصعوبات ، فقد يكون الشاعر مثلاً غير راض عن نتاجه بلا سبب ، لقد ظن (كولردج) أن قصيدة كوبلاخان Kubla Khan ليست إلا قيمة سيكولوچية باعتبارها نتاجًا سيكولوچيًا غريبًا ، وأنها تخلو من جميع المزايا الشعرية ، وربما كان (كولردج) - إلى حدٍّ ما - محقا فى ظنه ، أما إذا لم يكن الأمر كذلك ففى هذه الحال أظن أنه يجب علينا أن نعتبر تجربته أثناء الحلم هى التجربة المثالية التى نقيس بها تجاربنا .

الفصل الحادى والثلاثون

الفن واللعب والحضارة

لقد أكدنا أن قيمة التجارب التى ننشدها فى الفنون ليست فى جمال اللحظات الشعورية التى توفرها لنا، وأنه لا يكفى لتفسير هذه القيمة أن نقول إن هذه التجارب تسبب لنا مجموعة من النشوات المنفصلة ، وإن ما فى هذا القول من نقص أو قصور لدليل آخر على عيب تلك النظريات فى القيمة والعقل التى يقوم عليها ، ويجب علينا الآن أن ندرس ما يمكننا أن نصل إليه من تفسيرات أخرى أكثر شمولاً ورحابة ، تفسيرات تقوم على أساس نظريتنا فى القيمة التى وضحناها آنفًا وذلك الوصف الذى حاولنا تخطيطه للنشاط الذهنى وللتوصيل . نستطيع أن نقول - على الأقل - إننا قد مهدنا بعض الطريق وأزلنا النظريات الخاطئة التى كانت عقبة أمامنا ، فكيف نستطيع إذن أن نفسر أهمية الفنون ونبين أن الذوق السليم والنقد الصائب ليسا مجرد أشياء كمالية تافهة نفرضها على حضارة هى فى الواقع مستقلة عنها ؟

لقد كان للمفكرين آراء عدة فى هذا الموضوع تتفاوت فى كفايتها ، وكل منها على درجة من الأهمية ولكنه يحتاج إلى تفسير دقيق ، فقد قال البعض إن الفنون توصل لنا تجارب وتجعل فى مقدور الكثيرين أن يصلوا إلى حالات شعورية كانت ستظل مقصورة على القليلين بدون هذه الفنون ، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك قائلين إن الفنون هى أيضاً وسيلة تمكن الفنانين أنفسهم من أن يعيشوا تجارب ذهنية ما كانوا يستطيعون أن يمروا بها بدون الفنون ، فدراسة الفنون وممارستها تضفى على الفنان

قوة هائلة وتحميه من تشتيت طاقاته ، الشيء الذى هو أعظم خطر يتهدده ، وذلك بما تتطلبه هذه الدراسة والممارسة من تركيز وتجميع لقواه يصعب عليه أن يحققهما أثناء حياته العادية وباعتبار أن الفن هو وسيلة تمكن المجهود البشرى من الاستمرار على نحو ما يفعل العلم ، وإن كان استمرار الجهد البشرى عن طريق الفن أكثر دقة منه فى ميدان العلم .

كذلك يؤكد الناس دائمًا الناحية التربوية للفنون على نحو لا يخدم الفنون ذاتها فى بعض الأحيان ، فهذا الاهتمام بالأدب الذى يقوم على الإيمان بأن للأدب رسالته ، وعلى تصيد هذه الرسالة ، مثل القول بأن الدرس الخلقى الذى تكتشفه لنا مسرحية ماكبث هو أن « الأمانة هى أفضل سياسة » وبأن « عطيل » تنصحنا « بأن ننظر حولنا جيدًا قبل أن نقفز » وبأن « هاملت » ربما كانت دليلاً على أن « التسويف يسرق الوقت » أو أن « الملك لير » تبين لنا أن خطايا المرء لابد ستفضح أمره[1] وأن (شيلى) يدعونا إلى المثالية وأن (برووننج) يواسى اليائسين ويطمئننا على أن الحياة الأخرى قائمة ، وأنه لا توجد « رسالة » فى شعر (دن) Donne أو – (كيتس) Keats – إن هذا الأسلوب فى تفسير قول الناقد (أرنولد) « إن الشعر هو نقد للحياة » ، وإن كان فى خطوطه الرئيسية وإلى حد ضئيل جدًا تفسيرًا سليمًا ، وربما كان أكثر ضررًا من تلك النظريات الباطلة كل البطلان مثل نظرية « الفن من أجل الفن » التى سبق أن ناقشناها بقدر أكبر من العناية .

ومع ذلك فإن للفنون أثرًا تربويًا شاملاً وإن كان ذلك يتم على نحو أدق وأشد تعقيدًا وفى تقديرنا لهذا الأثر يجب علينا ألا نغفل الفن الردىء ، لقد كتب أحد الروائيين فى القرن التاسع عشر هذا الكلام : « إننى لو قلت إن معظم الشباب من الطبقات العليا والوسطى يتلقون تعليمهم الخلقى من الروايات التى يقرأونها لاتهمت بأننى أبالغ فى تأكيد سلطان زملائى الروائيين ؛ إذ ستتذكر الأمهات بلا شك ما يقدمنه من دروس عذبة وسيتذكر الآباء تلك الأمثلة التى يقدمونها لأبنائهم لكى

(١) وحتى (كولردج) لم يكن يخلو من هذا العيب ، قارن مثلاً ملاحظاته على شخصية « جلوستر » .

يحتذوها ، وسيتذكر المدرسون ما يعطونه لتلاميذهم من نصائح وإرشادات رائعة ، إن البلد الذى يكون فيه مثل هؤلاء الأمهات والآباء والمدرسين إنما هو بلد سعيد حقًا ، ولكن الروائى يزحف بخفة صوب الشباب حتى يصبح أقرب إليهم من آبائهم ومدرسيهم ، بل أقرب إليهم من أمهاتهم ، إنه المرشد المختار ، المعلم الذى تصطفيه الشابة لنفسها ، فهى تخلو به وتجلس إليه دون أن تظن أنه يلقنها درسًا .. وإذا به فى هذه الخلوة يعلمها كيف تحب ، وكيف تستقبل حبيبها حينما يأتى إليها ، وإلى أى حد يجب عليها أن ترضيه ، ولماذا ينبغى لها ألا تصارحه وتنغمس مباشرةً فى هذه النشوة الجديدة » .

ولكن الفنون لها أثرها أيضًا على أنحاء أخرى أقل مباشرةً ، ويجب علينا أن نذكر أنه لا يلزم أن تكون هناك علاقة واضحة أو شبه بيِّن بين التجربة التى يولدها العمل الفنى وبين السلوك والتجربة اللاحقين اللذين تشكلا نتيجة لهذه التجربة الفنية ، وحينما لا يظهر هذا الشبه فمن السهل علينا أن نغفل أثر الفن أو ننكره كليةً ، اللهم إلا إذا كان لدينا تصور كافٍ لكيفية نمو المواقف ، إن الرجل الذى عاش مرارًا تجارب ذات مستوى عالٍ من التمييز والتنسيق مثل تلك التجارب التى يفترض وجودها عند كبار الكتاب لا يمكنه - وهو فى حالة « يقظة » - أن يقبل راضيًا ما فى التجارب العادية من إسفاف وحطة وفوضى - هذا وإن كانت استجاباته السامية قد يشلها مرض بالكبد مثلاً ، وعلى نقيض ذلك نقول إن الاستمتاع الحاد اليقظ بنتاج تافه كنتاج الآنسة (ديل) Dell أو المستر (بروز) Burroughs أو المسز (ويلكوكس) Mrs. Wilcox أو المستر (هتشنسون) Hutchinson ، حينما لا يشوب هذا الاستمتاع أية شكوك ، أو حينما يخلو من تلك اللذة التى تصاحب التأمل الساخر - أقول إن هذا الاستمتاع من المحتمل ألا تقتصر نتائجه على قبول ما هو تافه فى الحياة العادية فحسب وإنما قد ينتج عنه أيضًا خلط للدوافع وفقدان شامل للقيمة .

وتنطبق هذه الملاحظات على نحو أكثر وضوحًا على السينما ، فالناس لا يقلدون ما يرون على الشاشة أو ما يقرأون عنه فى الروايات الرائجة ، ولو فعلوا ذلك لكان الأمر هينًا ، ولظهرت آثار ذلك على سلوكهم وكان من الممكن السيطرة على هذا الشر ،

ولكن الناس ينزعون إلى الأخذ بمواقف شائعة وبأفكار جامدة ، وهى مواقف مخرجى الأفلام وأفكارهم ، مواقف وأفكار يمكن نقلها إلى الغير « بسرعة » عن طريق وسيلة يصعب استخدامها بحساسية ، ولو قارنا بين نتاج مؤلف مسرحى ، وروائى يستويان فى القدرة الفنية وجدنا أن نتاج المؤلف المسرحى أقل حساسية من نتاج الروائى ، وذلك لأن المؤلف المسرحى عليه أن يخلق الأثر الذى يرمى إلى توليده بسرعة أكثر وبطريقة أوضح ، والسينما تعانى من هذا العيب أكثر من المسرح ، حقا إن لها مزايا تعوض عن هذا العيب ؛ وذلك لأنها تتطلب من الجمهور مجهوداً أكثر مما يتطلبه المسرح ، ولكن قليل جداً من المخرجين السينمائيين حتى الآن حاولوا استغلال هذه المزايا . وهكذا فإن الأفكار والمواقف التى يتعلمها عشاق السينما إنما هى أفكار ومواقف فجة ولا يمكن تطبيقها على الحياة ، وهناك أسباب أخرى تتعلق بعقلية المخرجين من شأنها أن تزيد هذا الأثر سوءاً .

وليس الخطر هو فى أن السينما تشجع التلميذات أحياناً على تصويب المسدسات فى سائقى عربات الأجرة ، ولكنه يكمن فيما للسينما من آثار أشد تعقيداً وأفدح خطراً ، إن معظم الأفلام فى الحقيقة تناسب الأطفال أكثر مما تناسب الراشدين ، وإن الراشدين هم الذين يعانون من الأفلام فى الواقع ، فلا أحد يستطيع أن يعيش ويستمتع بكل جوارحه بتلك التجارب المهلهلة النسيج التى توفرها لنا الأفلام المتوسطة دون أن يصيبه انحلال يكون له تأثيره فى حياته اليومية ، فالتجارب الفجة المهلهلة التى يعيشها الناس عن طريق غير مباشر فى الأفلام تحل محل حياتهم العادية على نطاق واسع ، وهذا خطر كبير لم نتبين مداه حتى الآن ، وإذا كانت تلك النظرية التى تفصل بين التجربة « الجمالية » والتجربة العادية قد حالت دون الفهم السليم لقيمة الفنون ، فإنها أيضاً هى السبب فى عدم إدراك الناس لما فى الفنون من أخطار .

إن أولئك الذين حاولوا أن يجدوا مكاناً للفنون فى البنيان الكامل للحياة غالباً ما اعتنقوا النظرية التى تقول بأن الفن هو ضرب من « اللعب » ومن أشهر أصحاب هذه النظرية (جروس) Groos و (هربرت سبنسر) Herbert Spencer ، والرأى القائل

بأن الفن هو إحدى صور اللعب كغيره من النظريات الجمالية قد يدل : إما على نظرية سطحية وإما على نظرة غاية فى العمق ، وهذا طبقًا لتصور صاحب هذا القول للعب ، وقد نشأ هذا الرأى فى بداية الأمر وقت الإيمان بقيم البقاء ، فقد ظن الناس أن الفن ليست له قيمة عملية من نوع واضح ، ولذلك كان عليهم أن يجدوا وسيلة غير مباشرة تجعل من الممكن الاعتقاد بأن الفن يؤدى خدمة ما ، ورأوا أن الفن ، مثل اللعب ، ربما كان وسيلة لتصريف الطاقة الفائضة على نحوٍ غير ضارٍ ، وحينما بحث المفكرون على نحوٍ جاد فى مشكلة قيمة اللعب ذاته وصلوا إلى نتائج أكثر فائدة ؛ إذ اتضحت الفائدة العملية العظمى لمعظم صور اللعب ، فاللعب فى ذاته هو تنظيم وتطوير أوليان للدوافع ، حقا إنه من الممكن أن يصبح اللعب بسهولة تخصصًا بشكل أضيق مما ينبغى ، وفى هذه الحال ربما لا يتاح للدوافع النشطة فرصة النشاط « الجاد » ، ومع ذلك فليس من المحتمل أن نحتاج الآن إلى تأكيد أهمية اللعب بعد أن أدركنا مدى التعقيد المدهش الذى يوجد فى التفاعلات بين مناشط الجهاز العصبى التى يبدو أنها مختلفة كل الاختلاف .

إن هناك لحسن الحظ أو لسوئه كيفما تكون الحال عدة مناشط إنسانية قد أصبحت غير ضرورية أو غير ممكنة بالنسبة للإنسان المتمدين . ومع ذلك فإبطال هذه المناشط كليةً قد يؤدى إلى اضطرابات خطيرة ، واللعب يوفر الفرصة لبعض هذه المناشط ، وكان من الطبيعى أن يذهب بعض المفكرين وبالذات (هافيلوك أليس) Havelock Ellis إلى أن الفن فى بعض الحالات يوفر مخرجًا مماثلاً عن طريق التجربة البديلة؛ إذ يقول : « لقد أبطلنا محافل اللهو والعبث المطلق وأحللنا محلها الفن »[1] ونستطيع أن نسلم بأن هذا تفسير كافٍ فى بعض الحالات على شريطة ألا ندفع بنظرية « الإعلاء » « Sublimation » هذه إلى أبعد مما ينبغى فنوسعها أكثر من اللازم ونفسر بدون وجه حق نشاطًا بأنه يدخل فى باب ما يسمى بصمام الأمان ، ولكنه من الصعب جدًا مقاومة إغراء توسيع هذه النظرية ، مما يؤدى إلى سوء فهم المشكلة بأسرها .

(١) Essay on Casanova, in Affirmations , p. 115

ونحن نعترض على نظرية اللعب - اللهم إلا إذا عرضت عرضاً دقيقاً وبحذر - لأنها توحى بأن تجارب الفن هى - على نحوٍ ما - تجارب ناقصة ، وبأنها مجرد بديل أو نسخة هزيلة من الشيء الحقيقى الذى هو الأصل ، وبأنها لا تصلح إلا لأولئك الذين لا يستطيعون الحصول على ما هو أفضل منها ، ويقول (هافيلوك أليس) « إن القوة الخلقية التى للفن لا توجد فى قدرته على عرض محاكاة ضعيفة لتجاربنا وإنما فى قدرته على تعدى تجاربنا وعلى إشباع تنسيق ما فى طبيعتنا من مناشط غير مشبعة »[١]. إن هذه النظرية التى تقول إن الفن هو نسخة للحياة والتى يصاحبها غالباً تعارض بين الأدب والحياة إنما هى تصور باطل كل البطلان .

ففضلاً عن الإيحاءات التى تتضمنها لفظة « اللعب » من أن الفن جعل للصغار أكثر مما جعل للراشدين ومن أن الفن شيء يتعداه المرء حينما ينضج ، فإن هذه النظرية هى - إلى حد بعيد - مسئولة عن الحالة الراهنة للفنون وللنقد ، ولا يضاهيها فى قدرتها على خلط الأمور وإبهامها إلا تلك النظرية الأخرى القريبة منها والتى تقول إن الفن عبارة عن تسلية أو ترويح .

إن التجارب التى توفرها الفنون لا يمكن الحصول عليها إلا نادراً جداً خارج ميدان الفنون ، ويا حبذا لو كان الأمر خلاف ذلك ! إنها ليست بالتجارب الناقصة ، وإنما الأفضل أن نصفها بأنها هى التجارب العادية بعد أن تكمل ، وليست هى بحيث يستطيع الفرد الكامل أن يستغنى عنها دون أن يخسر شيئاً ، كما أن خسارته هذه ليست بالخسارة العارضة وإنما هى خسارة متكررة ودائمة، إن أكمل الناس هم بالذات أولئك الذين يقدرون هذه التجارب أكثر من غيرهم ، وليس الفن ، كما ينتج عن هذه النظرية ، شيئاً كانت له وظيفته فى شباب الإنسانية وأصبح بالياً بتطور العلم ، حقاً من المحتمل أن يتدهور الفن ويختفى ، ولكنه لو حدث ذلك لحلت بالإنسانية كارثة بيولوجية من أعنف الكوارث ، كما أن الفن ليس شيئاً يمكن تأجيله إلى العصر الذهبى ، فيهمله الإنسان حالياً ويشغل بدلاً منه بمصارعة المشكلات العاجلة الأكثر

(١) Affirmations, p. 115

مباشرة ، إن رفع مستوى الاستجابة مشكلة مباشرة عاجلة لا تقل فى ذلك عن غيرها من المشكلات ، كما أن الفنون هى الوسيلة الرئيسية التى يمكن بواسطتها رفع مستوى الاستجابة أو « الهبوط به » .

لقد كان اهتمامنا حتى الآن منصبًا أولاً على ما لتجارب الفن من آثار خاصة فى مجموعات أو أجهزة محددة من الدوافع أثناء نشاطها فى هذه التجارب ، ونظرية اللعب ذاتها هى التى تجعلنا نقصر اهتمامنا على هذه الآثار ، وعلى الرغم من أهمية هذه الآثار الخاصة ينبغى لنا ألا نغفل الآثار العامة التى تولدها أية تجربة منسقة تنسيقًا جيدًا ، وقد تكون هذه الآثار العامة فى بعض الحالات منتشرة على نطاق واسع جدًا ، لقد وجد (بيرت) Burt حديثًا فى قدرة الشخص على الوقوف على قدم واحدة دون أن يفقد توازنه دليلاً على قوة تنظيمه الفكرى عامةً وعلى تنظيمه العاطفى بوجه خاص ، على الرغم من أنه قد يبدو أن هذا المعيار لا علاقة له بهذه المسألة ، إن جميع مناشطنا تتفاعل إلى حد هائل وبطرق لا تتعدى معرفتنا بها حتى الآن مرحلة الحدس والتخمين .

وزيادة التكيف وزيادة الدقة والوضوح فى تعديل الدوافع والتوفيق بينها فى المجال الواحد من شأنها أنها تنزع إلى زيادتها فى المجالات الأخرى ، فإذا تقدم المرء خطوة فى علم الرياضيات فإن تقدمه هذا يسهل عليه أن يتعلم حركة جديدة فى الزحف على الثلج - هذا إذا تساوت جميع الاعتبارات الأخرى ، ولكنه يجدر أن نلاحظ أن تساوى جميع الاعتبارات الأخرى شيء نادر جدًا ، وإذا صدق هذا الكلام حتى على تلك الدوافع الخاصة الضيقة المجال التى تتضمنها عملية التفكير العلمى فما أحراه أن يصدق على تلك العمليات التى تتعلق بأجهزة الدوافع الرئيسية الشاملة والتى تنشط فى استجاباتنا للبشر ولضرورات الحياة .

والشواهد متوفرة على أن إزالة الخلط فى مجال النشاط الواحد غالبًا ما تعيننا على إزالته فى المجالات الأخرى ، وأوضح مثل لذلك هو ما يجده الرجل الذى درب ذهنه من سهولة حينما يتناول موضوعًا جديدًا عليه ، كذلك أن الرجل الذى تتميز تجربته العاطفية العادية بالوضوح والتماسك والذى يسيطر على عاطفته هو أقل

الناس نزوعًا إلى الاضطراب حينما يواجه أزمة لم تكن فى الحسبان ، حقا إن تعقيدات الموقف قد تضفى بعض الغموض على هذا الأثر ؛ فقد ينزع عالم الرياضة إلى تطبيق مناهج نابية حينما يتناول موضوع السيكولوجيا ، وقد يسلك أكثر الناس حكمة سلوكًا طائشًا حينما يتعامل مع أفراد من أجناس غير جنسه ، ومن الشخصيات المألوفة فى الكوميديات المنحطة شخصية الرجل المتخصص - سواء كان تخصصه فى ميدان الفكر أو الأخلاق - والذى لا يعلم شيئًا خارج ميدان تخصصه الضيق ، ولكن لكى نثبت كذب هذا المبدأ ينبغى لنا أولاً أن نبين أنه إذا تساوى التخصص كان المتخصص الناجح أقل صلاحية للحياة بصفة عامة من زميله الفاشل ، ومهما يكن من شيء فقليل من الناس من هم يشكون فى أن القدرة تنتقل فعلاً من ميدان إلى آخر وإن كانت كيفية حدوث ذلك الانتقال مسألة غامضة .

وأثر هذا الانتقال يكون ملحوظًا جدا حينما تتعلق المسألة بالدوافع الأساسية الشائعة وحينما تثار مواقف تتكرر دائمًا فى الحياة العادية ، فالكل يعرف الإحساس بالحرية والارتياح وبزيادة الكفاءة والحكمة الذى يعقب كل قراءة تكتسب فيها استجاباتنا قسطًا أكبر من النظام والتماسك ؛ إذ يبدو حينئذ أننا نحس بأنه قد ازدادت سيطرتنا على الحياة وازداد فهمنا لها وتمييزنا لامكانياتها ، حتى فى الظروف التى ربما لا تكون لها علاقة البتة بموضوع قراءتنا ، فقد يكون ذلك فصلاً فى رواية Gosta Berling أو فصلاً فى كتاب « أب الذرة » The ABC of Atoms أو نهاية قصيدة The Vanity of Human Wishes (للدكتور جونسون) Johnson أو مطلع رواية Harry Richmond (لجورج مردث) Meredith إن إحساسنا بالارتياح يكون واحداً مهما اختلف موضوع القراءة ، وعلى نقيض ذلك فالكل يعرف ما يولده فى النفس كتاب فج مكتوب بأسلوب ردىء مختلف الأفكار ، أو مسرحية ممثلة تمثيلاً رديئًا ، من شعور بنقصان فى الطاقة وبالعجز والحيرة ، ما لم تتمكن عملية النقد ذاتها من إعادة التوازن والراحة إلى النفس .

إن هذه الآثار لا علاقة لها بموضوع الكتابة ولا يقرب الشبه بين التجربة وبين ظروف القارئ ، ولكن الرجل الذى يدرك ماهية التجربة والوسائل التى تحدث

بواسطتها لا يهتم بالمقابلة العتيقة بين الموضوع وطريقة معالجته (قارن الفصل السادس عشر) إذ ليس الموضوع والطريقة شيئين منفصلين متميزين كما أنه لا جدوى من الفصل بينهما على هذا النحو ، وفى هذه الحالة فإن الآثار التى نحن بصدد دراستها لا تعتمد إلا على نوع النظام الذى يخلع على التجارب ، وعلى درجة هذا النظام ، فحينما يكون هذا النظام على مستوى أقصى محاولاتنا ، أو على مستوى أعلى من ذلك بدرجة معقولة (لأنه قد يكون أعلى بكثير بحيث يستحيل علينا بلوغه) ، حينما يكون النظام كذلك نجرب إحساساً بالانتعاش والارتياح ، أما إذا تحطم نظامنا وأجبرنا على الهبوط إلى مستوى منحط فج فيه مضيعة ، فحينئذ يعترينا شعور بالكدر وبالعجز المؤقت ولا يتركز هذا الشعور فى جزء فينا بالذات وإنما ينتشر فى كياننا بأسره ، ويكون هذا الشعور على أشده حينما يكون الشىء المقدم لنا أو الذى نحرص على قبوله على مستوى أدنى بدرجة طفيفة من مستوى قدراتنا الناضجة بحيث إنه يصعب الوقوف على ما فيه من عيوب . فالنتاج الذى تبدو رداءته المفرطة جلية واضحة لا يبعث على الكدر بقدر ما يبعث على الانتعاش إذا نظر إليه المرء نظرة مميزة فاحصة ، ولا يلزم من ذلك أن يكون فى قراءتنا له هذا شىء من التعالى أو أننا نهنئ أنفسنا على سمونا على هذا النتاج ، إن النتاج الذى يضر القارئ الناقد ويفقده ارتياحه هو ذلك النتاج العادى الذى لا يميزه شىء ، والذى يكون مستواه أدنى بقليل من مستوى استجابة هذا القارئ ، وهذا يفسر لنا لماذا يستشيط البعض غضباً حينما يرون نتاج السير (جيمز بارى) James Barrie أو المستر (لوك) Locke أو السير (هول كين) Hall Caine على حين أن هؤلاء البعض لا يغضبون من نتاج من هم أقل جدارة من هؤلاء الكتاب .

وليست هذه الآثار مؤقتة أو عابرة ، وإذا كنا نريد فهم مكانة الفنون فى المدينة يتحتم علينا أن ندرس هذه الآثار عن كثب ، إن الفائدة الوحيدة التى يستطيع أن يكتسبها المرء هى تحسين استجابته ، والكارثة الوحيدة التى يمكن أن تحل به هى انخفاض مستوى استجابته ، ولسوف تبطل دهشتنا لرؤية أناس يهتمون بالفنون اهتماماً بالغاً حينما نتذكر لا الدوافع المتضمنة فعلاً فى تجربة الفن فحسب ، وإنما أيضاً جميع المجموعات الأخرى المتصلة بها والتى تنتعش أو تذبل معها وجميع الآثار البعيدة المدى التى تنجم عن النجاح أو الفشل على تلك المناشط التى قد يبدو أنه لا علاقة لها بالتجربة .

إن مصدر البخس من أهمية الفنون يكاد يكون دائمًا الجهل بطريقة عمل الذهن ، فمثل هذه التجارب الفنية التى نغشاها بمحض إرادتنا وبكل جوارحنا أو التى نحرص على الدخول فيها توفر فرصًا خاصة للخداع . إنها أشد التجارب بناءً للشخصية ، لأن نمو دوافعنا وتنظيمها يتمان فيها إلى أبعد حد ممكن ، فآلاف الاعتبارات تحول دون كمال وتطور الاستجابة لدى معظمنا فى الحياة العادية ، كما أن مجال أجهزة الدوافع المعنية وتعقدها أقل بكثير فى الحياة العادية ، والحاجة إلى الفعل والغموض النسبى للظروف ودخول عناصر عرضية لا علاقة لها بالموضوع ، وصعوبة تحديد الزمان - تحديد ما إذا كان الفعل آن أوانه أم العكس - كل هذه الاعتبارات تضفى غموضًا على المسألة وتحول دون النمو الكامل للتجربة ، أما فى « التجربة الخيالية » فإن جميع هذه العقبات تختفى كليةً . وهكذا يتضح لنا أن الذى يحدث فيه هذه التجارب الخيالية (مثل توكيد بعض أجهزة الدوافع دون البعض الآخر ، وقيام الصراع والتآزم بين الدوافع وحل هذا الصراع وإكساب بعض الدوافع البعض الآخر حيوية ونشاطًا ، وبناء علاقات بين أجهزة الدوافع المختلفة ، قريبة كانت أم بعيدة ، والربط بينها على نحو لم يكن مدركًا أو ممكنًا من قبل) هو شىء قد يعدل من بقية حياتنا ، إن الذهن فى اللحظة الخيالية بالقياس إليه وهو يعمل أثناء معاملات الحياة العادية ، أو فى الشئون العملية أشبه ما يكون بميزان الصيدلى بالنسبة لميزان البقال ، وهذا التشبيه من الممكن استقصاؤه وتفصيله ، وإن ما يترتب على الاستجابة الطليقة من نتائج حسنة أو سيئة لا يضيع أبدًا فى حياتنا العادية .

الفصل الثانى والثلاثون

الخيـــال

توجد على الأقل ستة معان متميزة لكلمة « الخيال » لا تزال تستخدم فى المناقشات النقدية ؛ لذلك من المفيد أن نميز بينها قبل أن نمضى فندرس ذلك المعنى الذى هو أكثرها أهمية :

١ - إن أكثر هذه المعانى شيوعًا - وإن كان أقلها أهمية - هو توليد صور واضحة ، وعادة الصور المرئية التى سبق أن ناقشناها بما فيه الكفاية .

٢ - غالبًا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز ، فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه ، ولا سيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، يقال عنهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معانٍ أخرى للخيال ، وينبغى لنا ألا ننسى أن الاستعارة والتشبيه - ونستطيع أن نناقش كليهما معًا - يقومان بعدة وظائف متباينة فى الكلام ، فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين ، أى قد تقدم مثلاً محسوسًا لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ، وهذا هو الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر ، ويكاد يكون قول (شيلى) « الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان » هو المثل الوحيد الذى يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز ، ولكن الإيضاح فى معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء ، وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم

من الموضوع الذى يتحدث عنه أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ، فمثلاً يقول (جيبون) Gibbon : « إن الحرية التى فى كتاباتى قد أثارت ضدى قبيلة لا تعرف الرحمة ، ولكنى كنت فى مأمنٍ من لدغاتهم وسرعان ما تعودت نفسى على طنين زنابيرهم » ، ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير ذلك . إنها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ؛ وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا فى حالات قليلة جدا . إن الاستعارة هى وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة فى ذاته ، وإن كان يبدو أن عدداً كبيراً جدا من النقاد يعتقدون ذلك ؛ إذ إن التنوع فى إحدى صفحات القاموس أكثر بكثير مما هو فى صفحة من الشعر ، ولكن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعى ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة ، وهذا هو أحد الشواهد لظاهرة غريبة جدا تطرأ دائماً فى الفنون ؛ إذ يبدو أن أكثر العناصر لزوماً فى الفن قد وجد كما لو كان بمحض الصدفة ، أى كما لو كان مجرد عرض لم يقصد لذاته وإنما أدخل نتيجة لوجود عناصر أخرى ، وما من شك فى أن أولئك الذين يحاولوا تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها ، ولا شك أنه من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذى يجعل القصيدة تعجز عادةً عن توليد أى أثر فى نفوسنا حينما تبدو غاية الشعر فيها جليلة واضحة أكثر مما ينبغى .

٣ - وهناك معنى أضيق لكلمة الخيال يوجد حينما يقصد بها تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ، ولا سيما حالاتهم العاطفية ، فمثلاً يتهم الكاتب المسرحى الناقد الذى يظن أن شخصياته لا تسلك سلوكًا طبيعيا قائلاً : « إنه ليس لديه القدر الكافى من الخيال » . ومن الواضح أن هذا الضرب من الخيال ضرورى للتوصيل وقد تحدثنا عنه سابقًا فى الفصل الرابع والعشرين ، وليست له

علاقة ضرورية بمعانى الخيال الأخرى التى تتضمن القيمة ، فلكى تنجح المسرحيات يلزمها هذا الضرب من الخيال ، سواء كانت هذه المسرحيات جيدة أو رديئة .

٤ - وهناك معنى آخر للخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادةً ، وطبقًا لهذا المعنى يقال إن (إديسون) Edison يتمتع بقسط كبير من الخيال ، وإن أية رواية مفرطة فى التوهم والتهويل تتحقق فيها أقصى درجات الخيال ، وعلى الرغم من أن هذا المعنى قريب جدا من المعنى الذى يتضمن القيمة إلا إنه معنى أكثر عمومًا مما ينبغى ؛ فالمجنون يفوق أيًا منّا فى قدرته على الجمع بين الأفكار الغريبة ، فالدكتور (كوك) Dr. Cook يفوق (بيرى) Peary ، ويبز (بوتوملى) Bradbury (السير جون برادبيرى) .

٥ - ويلى النوع السابق ذلك الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادةً أنها لا رابطة بينها ، ومثال ذلك الخيال العلمى ؛ وهذا عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة ، وليست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد للظواهر ، وانتصارات التكنيك أو الصنعة فى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال ، ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة فإن هذا المعنى للخيال قد يتضمن اعتبارات قيمية ولكن القيمة هنا قد تكون محدودة أو مشروطة .

٦- وأخيرًا نصل إلى ذلك المعنى للخيال الذى يهمنا هنا أكثر من غيره ، لقد كان (كولردج) أول من عرف الخيال بهذا المعنى[١] ، وتعريفه هذا هو أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية ، ومن الصعب أن نضيف إلى قوله شيئًا اللهم إلا من باب التفسير ، هذا على الرغم من أنه قد يكون من المفيد حذف بعض الأشياء كما سبق أن لاحظنا فى الفصل الرابع والعشرين .

يقول (كولردج) : « تلك القوة التركيبية السحرية التى أفردنا لها لفظة «الخيال» .. تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة

(١) لقد بالغ الكتاب فى مدى دين (كولردج) لـ (شلنج) Schelling فى هذه النقطة . إن ما أخذه (كولردج) عن (شيلنج) لم يفده بقدر ما عاقه .

أو المتعارضة .. بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق » ، « الإحساس بالمتعة الموسيقية .. والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن »[١] ، هذه الأشياء هى هبات من الخيال[٢] ، وسيتضح لنا بعد برهة كيف أنه كان من الطبيعى أن يدفع (كولردج) بتأملاته فى الخيال إلى ميدان الفلسفة المثالية ، ولكننا لو طرحنا ذلك جانباً وجدنا أن فى هذا الوصف وفى التفسيرات والتطبيقات المتناثرة فى كتابه « سيرة أدبية » وفى « محاضراته » ما يكفى لتبرير دعوى (كولردج) أنه كان أقرب الناس إلى إدراك الصفة الجوهرية التى تميز التجربة الشعرية كما تميز جميع التجارب القيمة .

لقد أكدنا فى وصفنا للشاعر أهمية سيطرته على تجربته واتساع مجال الإثارة الذى يقبله ، وكمال استجاباته ، وبمقارنته بالرجل العادى نجد أن الرجل العادى يكبت تسعة أعشار دوافعه ؛ لأنه لا يستطيع أن يشبعها جميعًا دون أن تحل به الفوضى ، إنه يخلع على عينيه غشاوة ؛ لأنه لو لم يفعل ذلك لاضطرب لما يراه ، ولكن الشاعر متحرر من هذا القيد اللازم لأنه يتمتع بقدرة أكبر على تنظيم تجاربه ، فالدوافع التى تتصارع دائمًا ويعترض بعضها سبيل البعض الآخر لدى الغير بحيث تتشتت ولا يمكن الجمع بينها تجدها تجتمع معًا عند الشاعر بحيث ينشأ عنها حالة توازن وثبات ، نعم إن الشاعر يختار بلا شك ، ولكن مجال الكبت اللازم له أقل بكثير من الغير ولهذا السبب فإن ما يلزمه كبته تجده يكبته بعنف حقا ، ولذلك فإن من الأمور التى تسترعى انتباه المشاهد هو مقدار العنف والقسوة التى يتميز بها الفنان فى بعض النواحى .

ولكن هذه الدوافع النشطة فى نفس الفنان يعدل بعضها من البعض الآخر وتتحقق فيها درجة من النظام لا تتأتى للرجل العادى إلا فى لحظات نادرة ، تحت

(١) Biographia Literaria, II, pp. 12, 14

(٢) انظر كتابنا عن « كولردج » فى سلسلة نوابغ الفكر الغربى - دار المعارف . (المترجم)

تأثير صدمة مثلاً نتيجة فقدان ما هو عزيز عليه أو نتيجة سعادة لم يكن يحلم بها من قبل ، أى فى لحظات يبدو له فيها كما لو كانت تنقشع عن عينيه « سحابة الألفة والاهتمام بالذات » التى تحجب عن ناظريه عادةً تسعة أعشار الحياة ، فيحس بالحياة فى نفسه على نحو غريب ويستيقظ لحقيقة وجوده .

وفى هذه اللحظات يضعف كبته لآلاف الأشياء ، وتتدفق استجاباته حرة طليقة ، بعد أن كانت مسيرة فى طريق واحد ضيقة تفرضها الضرورة العملية ، وتؤلف فيما بينها نظامًا جديداً ، فيشعر الرجل حينئذ كما لو كان كل شىء يبدأ من جديد ، ولكن مثل هذه التجارب لا تتأتى لمعظم الناس بعد سن الشباب ويحل الوقت الذى لا يصبح فى مقدورهم فيه المرور بهذه التجارب بدون معونة من الخارج ، هذه المعونة إنما يحصلون عليها عن طريق الفنون ؛ إذ إن الفن الرفيع يولد هذا الأثر فى النفس ومن ثم كانت له هذه المكانة السامية فى حياة الإنسان .

إن الشاعر يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة ، والدوافع التى يوقظها تتحرر عن طريق تلك الوسائل ذاتها التى تثيرها من ذلك الكبت الذى تشجعه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التى لا علاقة لها بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظامًا بعد أن يبسطها ويوسع من مجالها ، نظامًا تتقبله هذه الدوافع لما لها من قسط أكبر من الطواعية ، ويكاد يقوم بالجزء الرئيسى من عمله دائمًا من خلال تلك الدوافع التى تبين لنا أنها متشابهة ومنتظمة ، تلك الدوافع التى يثيرها ما يسمى « بالعناصر الشكلية » ، وهذه الدوافع هى أيضًا أكثر الدوافع بدائية ولذلك فهى عادةً ضمن الدوافع التى يكثر كبتها وقهرها وإخضاعها لأغراض تفرض عليها ، فمن النادر أن ندع اللون يؤثر فينا من حيث هو لون ، وإنما نستخدمه كعلامة نتعرف عن طريقها على شىء ما ملون ، وهكذا تختصر استجاباتنا للألوان بحيث يظن الكثيرون أن الألوان التى يستخدمها المصورون أقوى وأزهى من ألوان الطبيعة ، فالذى يحدث هو أننا نتحرر من الكبت وفى نفس الوقت يحدث تفاعل بين الدوافع لا يبدو أن شيئًا يثيره فى تجربة الحياة اليومية عدا مشهد غروب الشمس ، لقد رأينا أثناء مناقشتنا لعملية التوصيل أحد الأسباب التى تجعل « العناصر الشكلية » فى الفن أهم من غيرها وهو أنه يمكن الاعتماد على هذه

العناصر لتوليد استجابات مماثلة ، ومن الأسباب الأخرى لأهميتها كونها ذات طابع بدائي أو أولي ، وإن مصدر إحساسنا باختفاء النواحي العارضة الزائلة من الحياة ، وبأننا نبدأ من جديد وبأن اتصالنا بالحقيقة قد زاد ، وهو - إلى حدٍ بعيد - استعادة إحساساتنا لقواها الطبيعية الكاملة .

ولكن هذه الاستعادة وحدها غير كافية ؛ فمجرد رؤية المرء صورة منظر طبيعي منعكس في المرآة أو وقوف الإنسان على رأسه كفيل بإحداثها . إن ما هو أكثر لزومًا من ذلك هو زيادة التنظيم ، زيادة القدرة على الجمع بين جميع الآثار المتباينة للعناصر الشكلية في هيئة استجابة موحدة ، وهذه الزيادة هي التي يحدثها الشاعر ، ولا شك أن من أروع ما قاله (كولردج) هو أن الإحساس بالمتعة الموسيقية هبة الخيال وحده » ، إذ إن الخيال لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منظمة ، ولكن لما كان عمل الخيال هنا في أشد صوره تعقيداً وأصعبها مشاهدة ؛ لذلك كان من الأجدى أن ندرس الخيال في صوره الأخرى .

لقد نوهنا - وإن كان ذلك على نحو عابر - بأن الخيال من شأنه أنه يولد آثاراً تشبه الآثار التي تصاحب الأزمات الكبرى الفجائية في التجربة ، ولكن هذا القول قد يضلل البعض ، فالواقع هو أن التركيبات الخيالية ذاتها القريبة جدا من تلك الأزمات ، مثل التراجيديا ، هي التي يسهل تحليلها عن غيرها ، فهل يوجد مثل أوضح من التراجيديا يبين « التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة » ؟ فالشفقة ، أو الدافع للاقتراب أو الإقدام ، والخوف أو الدافع للتقهقر أو الإحجام ، يوفق بينهما في التراجيديا على نحو لا يتأتى خارج التراجيديا أبدًا ، ومن يدري كم من مجموعات الدوافع الأخرى التي لا تقل تعارضًا عنهما يوفق بينها معهما في التراجيديا ؟ إن اتحاد هذه الدوافع المتضاربة في هيئة استجابة موحدة منظمة هو ذاته التطهير Catharsis الذي يميز التراجيديا سواء كان ذلك قصد أرسطو أم لم يكن ، وهذا هو الذي يفسر ما تولده التراجيديا من إحساس بالانطلاق ، وبالارتياح في معمعة الانفعال الصاخب ، بالتوازن وبالهدوء ؛ إذ لا توجد وسيلة أخرى غير التراجيديا تمكن هذه الدوافع متى ما أثيرت من أن تهدأ معًا بدون الكبت .

إنه من الضروري أن ندرك أن التجربة التراجيدية الكاملة لا يوجد فيها أي كبت ، ففي هذه التجربة لا يجزع الذهن من شيء ولا يحتمي بأي من الأوهام بل يقف وحيداً معتمداً على ذاته ، لا يواسيه شيء ولا يروعه شيء ، ومعيار نجاحه هو قدرته على مجابهة ما يعرض أمامه وعلى الاستجابة إزاءه استجابة تخلو من جميع الحيل التي عن طريقها يتفادى التطور الكامل للتجربة . إن الكبت والإعلاء على حدٍّ سواء هما حيلتان نحاول بواسطتهما أن نتجنب المسائل التي قد تحيرنا ، ومن جوهر التراجيديا أنها تجبرنا على أن نعيش لحظة بدونهما ، وحينما نتمكن من ذلك فإننا لا نجد عادةً أية صعوبة ؛ إذ إن الصعوبة كان مصدرها الكبت والإعلاء ، وإن الغبطة - التي هي على نحو غريب من صميم التجربة التراجيدية - ليست دليلاً على أن « العالم بخير » أو على أن « العدالة قائمة في مكان ما على نحو ما » ؛ بل هي دليل على أن الجهاز العصبي ذاته بخير هنا والآن ، ولما كانت التراجيديا هي التجربة التي تشجع هذه الحيل أكثر من غيرها من التجارب لذا كانت أعظم أنواع الأدب وأكثرها ندرة ، وإن الغالبية العظمى من المسرحيات التي يطلق عليها تراجيديا هي في الحقيقة من نوع آخر ، إن التراجيديا لا تتأتى إلا لمن كان موقفه المؤقت من الأشياء هو الموقف اللاأدرى أو المانوى (agnostic or Manichean) ، فأية إشارة دينية إلى وجود ما يعرض للبطل التراجيدي في العالم الآخر كفيلة بأن تقضي على التراجيديا ، وهذا هو السبب في أن « روميو وچوليت » ليست تراجيديا بالمعنى الذي ننسبه إلى « الملك لير » .

ولكن التراجيديا يوجد فيها أكثر من مجرد التجربة غير المخففة ، فبجوار « الخوف » توجد « الشفقة » ، ومتى ما استبدلنا بهذين الانفعالين انفعالين آخرين يختلفان عنهما ولو بقدر طفيف (فقلنا مثلاً الهول بدلاً من الخوف ، أو جعلنا الشفقة من النوع الذي يحسه المرء نحو موضوع حقير بدلاً من الشفقة التي يحسها المرء نحو موضوع يثير الأسى حقا) متى ما فعلنا ذلك تغير الأثر كليةً ، إن الذي يمنح التراجيديا طابعها المميز هو العلاقة بين هاتين المجموعتين من الدوافع ، الشفقة والخوف ، ومن هذه العلاقة ينشأ التوازن الخاص الذي يوجد في التجربة التراجيدية .

وتشبيه التوازن هنا جدير بالتأمل ، فالشفقة والخوف نقيضان حقا على عكس الشفقة والهول ، إن الهول أقرب إلى الشفقة من الخوف لأن الهول يتضمن الجذب كما يتضمن النفور ، فكما نشاهد فى ميدان الألوان لا يحدث إلا النشاز بين لونين إذا لم تكن العلاقة بينهما علاقة انسجام تام ، كذلك نلاحظ نفس الشىء فى حالة هذه الاستجابات التى هى أسهل وصفًا ، فالتجربة التراجيدية التى تتميز بهذا القدر الهائل من الاتزان - والتى فى وسعها أن تتقبل أيًا من الدوافع الأخرى تقريبًا طالما كانت العلاقة بين العنصرين الأساسين فيها هى العلاقة الصحيحة بالضبط - تتحول مباشرة إلى شىء آخر مختلف إذا تغير هذان العنصران ، وحتى حينما تحافظ التراجيديا على تماسكها فإنها تصبح فى التو شيئًا أضيق بكثير وأقل شمولاً وتصبح الاستجابة جزئية ضيقة متخصصة ، فربما كانت التراجيديا أكثر التجارب المعروفة عمومية وشمولاً وقدرة على تنظيم كل شىء ، ففى مقدورها أن تتقبل فى بنائها كل شىء وأن تعدل منه بحيث يجد لنفسه مكانًا فى هذا البناء ، ومن الصعب أن يمس شىء التراجيديا الحقة ، فحينما يكون الموقف التراجيدى « كاملاً » فإنه يلون كل عنصر يدخل عليه باللون التراجيدى الملائم ، والموقف الوحيد الذى يناظره فى هذا الصدد هو الموقف الذى يأخذه (فولستاف)[1] أو (فولتير) فى رواية (كانديد) Candide ، أما التراجيديا الزائفة - والجزء الأكبر من التراجيديا اليونانية وجميع التراجيديات الإليزابيثية تقريبًا - باستثناء روائع شكسبير الست - هى من هذا القبيل ، فهى من أهش المواقف وأكثرها عرضة للتقويض ، فالمحاكاة التهكمية الهزلية تقضى عليها بسهولة وإضافة السخرية تشلها بل إن إدخال أى نكتة عادية قد يجعلها تفقد توازنها ويبدو عليها التطرف والمغالاة .

وهذا التوازن الذى تتصف به التراجيديا - والذى يرجع ثباته إلى قدرتها على الشمول وليس إلى قدرتها على الاستبعاد - لا تتميز به التراجيديا وحدها ، إنه إحدى

(١) أعظم شخصية كوميدية فى مسرحيات شكسبير، وموقفه هو موقف الساخر من كل شىء وكل شخص ، والذى لا يؤمن بقيمة غير قيمة الحياة ذاتها . (المترجم)

الصفات العامة التى تميز جميع التجارب الفنية ذات القيمة العظمى ، فيمكننا بالتأكيد أن نحصل عليه من سجادة أو آنية أو إيماءة كما نحصل عليه من معبد (البارثينون) Parthenon ، ونجده بوضوح فى بيتين يتضمنان حكمة موجزة من الشعر ، كما نجده فى قطعة موسيقية مثل السوناتا (Sonata) ، ويجب علينا أن نقاوم إغراء تحليل علله فنردها إلى مجموعة من الصفات المتضادة فى الشىء ذاته ، فليس فى مقدورنا عادةً أن نقوم بهذا التحليل ، فالتوازن لا يوجد فى بناء الشىء المنبه وإنما يوجد فى الاستجابة ذاتها ، وحينما نتذكر ذلك نتفادى خطر افتراض أننا وجدنا تعريف « الجمال » .

وعلى الرغم من أن هذه التجارب لا تتأتى لمعظم الناس خارج ميدان الفنون إلا نادرًا ، فإن أية مناسبة تقريبًا قد تثيرها ، وأهم شرط عام لحدوث هذه التجارب هو الصحة العقلية ، أى حالة غير عادية من « اليقظة » ، والشرط الذى يليه هو تعدد حدوث مثل هذه التجارب فى الماضى القريب ، فليس هناك بين آثار العمل الفنى ما هو أسهل نقلاً من ذلك التوازن .

وبغض النظر عن الفروق التى توجد بين الدوافع المعنية فإنه يمكن أن نلاحظ بعض الشبه العام فى جميع تلك الحالات التى تتميز بالنظام الدقيق الكامل ، وإن هذا الشبه هو الذى حمل الناس على الاعتقاد فى أساطير « الحالة الجمالية » « والانفعال الجمالى » وصفة « الجمال » المفرد الذى هو واحد فى جميع مظاهره ، لقد أتيح لنا فى الفصل الثانى أن ننوه بأن المميزات التى تعرف بها الحالة الجمالية عادةً – أى اللاشخصية وعدم المصلحة والابتعاد التى ما أكثر ما يؤكدها علماء الجمال وما أقل ما يناقشونها – بأن تلك المميزات هى فى الواقع مجموعتان مختلفتان من الصفات ، وقد وجدنا (فى الفصلين العاشر والرابع والعشرين) أن إحدى هاتين المجموعتين ليست إلا مجرد شروط للتوصيل ولا علاقة ضرورية لها بالقيمة ، شروط متضمنة فى عمليات التوصيل القيمة وغير القيمة على حد سواء ، ولكننا نوهنا أيضًا فيما سبق بأن ذلك النوع من الابتعاد والانفصال عن الظروف العادية والاهتمامات الشخصية

العارضة قد تكون له فائدة خاصة فى عمليات التوصيل ذات القيمة العظمى [(١)] هذه ؛ لأنه يسهل عملية إزالة الكبت ، ويلزمنا أن نضيف شيئًا إلى هذا الكلام فنقول إن تسهيل الاستجابة هذا هو أيضًا ما يفسر الأثر الضار جدا الذى يولده الفن الردىء القدير .

ويمكننا أن نتحول الآن إلى دراسة المجموعة الثانية من الصفات التى حدث الخلط بينها وبين هذه الشروط التوصيلية ، وهى الصفات التى هى فى نظرنا تحدد لنا بحق ميدانًا خاصًا يستطيع أن يدرسه أولئك الذين يهتمون بقيم التجربة . هناك طريقتان تنظم بواسطتهما الدوافع فقد تنظم عن طريق الاستبعاد أو عن طريق الشمول ، عن طريق الجمع والتركيب أو الحذف ، وعلى الرغم من أن كل حالة ذهنية متماسكة تعتمد على هاتين الطريقتين معًا ، فإنه يمكننا أن نقابل بين التجارب التى تحقق التوازن والنظام عن طريق توسيع هذا المجال ، إن جزءًا كبيرًا جدا من الشعر والفن يكتفى بتنظيم تجارب خاصة محدودة نسبيا ، وبتطويرها تطويرًا كاملاً ، تجارب مثل انفعال واحد محدد كالحزن والفرح والإباء أو مثل موقف محدد مثل الحب و الغضب والإعجاب والأمل ، أو مثل حالة شعورية خاصة مثل الكآبة أو التفاؤل أو الشوق ، ومثل هذا الفن له قيمته ومكانته فى شئون الإنسان . ولن يعترض أحد على قصائد من هذا النوع مثل : , Break, break, break أو Coronach أو Rose Aylmer أو Love's Philosophy ، على الرغم من أنه من الواضح أنها محدودة واستبعادية[(٢)] ، فإنها ليست أعظم أنواع الشعر ، ونحن لا نتوقع أن نجد فيها ما نجده فى قصائد مثل : Sir Patrick Spens, Proud Maisie, Ode to the Nightingale The Definition of Love أو فى Nocturnall upon S. Luc Day

(١) ربما كان من المرغوب فيه أن نبين هنا أن هذا الوصف لآثار الفن ينتج عن نظرية القيمة التى خططناها فى الفصل السابع . إن تجارب الفن أعظم التجارب قيمة لأنها أقلها مضيعة ؛ ولذلك فالأهمية العظمى التى ننسبها إليها ليست مجرد تعبير عن تفضيل شخصى لها .

(٢) أمل ألا يغضب القارئ لذكر أسماء الشعراء فى الحاشية : (تنيسون) Tennyson ، و(سكوت) Scott و (شيلى) Shelley ، و (كيتس) Keats ، و (سكوت) Scott ، وشاعر مجهول ، و (مارفيل) Marvell ، و (دان) Donne ، و (بيكوك) Peacock . إن همى كله أن أسهل عملية المقارنة التفصيلية بين هذه القصائد ذاتها .

ويختلف هذان النوعان من التجارب فى طريقة بنائهما ، وليس الاختلاف مجرد اختلاف فى الموضوع وإنما هو اختلاف فى العلاقات القائمة بين الدوافع المتباينة النشطة فى التجربة فى كل من الحالتين ، فالقصيدة التى تنتمى إلى الفئة الأولى مبنية على أساس مجموعات من الدوافع المتوازية التى تسير فى نفس الاتجاه ، بينما فى حالة القصيدة من الفئة الثانية نجد أن أوضح مميزاتها هو التنوع البالغ وعدم التجانس فيما يمكن تمييزه من الدوافع المبنية عليها ، وليست هذه الدوافع غير متجانسة فحسب ؛ وإنما يضاد بعضها البعض الآخر ؛ بحيث إنه فى التجربة العادية غير الشعرية أو غير الخيالية يتحتم كبت بعض أمثال هذه الدوافع ليتسنى للبعض الآخر - كما يبدو لنا - أن يتطور بقسط أكبر من الحرية .

ويتضح لنا الفرق بين هذين الضربين من القصائد حينما نتأمل مقدار عدم التوازن النسبى فى قصائد الضرب الأول ، فهى لا تصمد أمام أى تأمل ساخر ، ولكى ندرك ذلك يكفينا أن نقرأ قصيدة The War Song of Dinas Vawr ثم نقرأ مباشرة Coronach ، أو أن نتذكر هذه العبارة الفاشلة " ! Those lips, O slippery blisses من قصيدة Endymion (لكيتس) أثناء قراءتنا Love's Philosophy ، ونقصد بالسخرية هنا (irony) إدخال الدوافع المضادة أو المكملة ، ولذلك فإن الشعر الذى لا يصمد أمام السخرية ليس شعراً من الطراز الأول ، كما أن السخرية أو المفارقة ذاتها هى دائماً من الصفات المميزة للشعر الرفيع .

ولا يمكن عادةً تحليل هذه الدوافع المتضادة التى تنشأ هذه التجارب نتيجة لعملية التوفيق بينها ، ومن الواضح أنه حينما تنشأ هذه التجارب من خلال الوسائل الشكلية - كما يحدث غالبًا - يصبح هذا التحليل مستحيلاً ، ولكنه يكون ممكنًا فى بعض الحالات مثل القصائد التى ذكرناها هنا ، ونتيجة لهذا الظرف العارض أصبح من الممكن للنقد الأدبى أن يتقدم خطوة أبعد مما حققه النقد فى ميدان الفنون الأخرى .

ولا يسعنا إلا أن نخمن ماهية الفروق بين توازن الدوافع ، والتوفيق بينها وبين مجرد تنافسها وتصارعها ، وأحد الفروق بينهما هو أن التوزان وجد حالة ذهنية

واحدة بينما يخلق الصراع حالتين بديلتين ، ولكن هذا لا يقدمنا كثيراً ، وأهم التصورات الخاطئة التى تحول دون تقدمنا هنا هو تصور الذهن على أنه لوحة مفاتيح ، ولسنا على يقين من ذلك التصور الآخر السليم الذى يجب إحلاله محله ، وإن كنا قد ناقشنا الأسباب التى تجعل من الضرورى الوصول إلى تصور آخر أكثر ملاءمة (فى الفصلين الرابع عشر والعشرين) ، أما بقية الصعوبة فمصدرها هو بساطة جهلنا ، فلسنا نعرف حتى الآن ما يكفى عن الجهاز العصبى المركزى .

ويمكننا أن نمضى فى طريقنا الآن بعد اعترافنا بعدم اليقين فى البداية ، فنقول إن التوازن [1] بين الدوافع المضادة الذى هو فى رأينا أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى ، ينشط أجزاء من شخصيتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب المقصورة على انفعال محدود ، فحينئذ لا نوجه فى اتجاه واحد فقط ، ولكن تنكشف أجزاء أخرى من أذهاننا ، أو بعبارة أخرى تعنى نفس الشىء نقول إنه يصبح فى الإمكان لنواحٍ أخرى من الأشياء أن تؤثر فينا ، وحينما لا نستجيب من خلال مجرى اهتمام واحد ضيق ، ولكن من خلال مجارٍ عدة فى نفس الوقت وعلى نحوٍ متماسك فحينئذ تكون استجابتنا « خالية من المصلحة » disinterested بالمعنى الوحيد الذى يهمنا هنا لهذا المصطلح ، فالحالة الذهنية التى تخلو من المصلحة هى حالة عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهة واحدة فقط .

ولكن لما كانت شخصيتنا تنشط على نطاق أوسع فإن الأشياء الأخرى تصبح أكثر استقلالاً وفردية ، ويبدو لنا أنه يمكننا أن نراها « من جميع النواحى » ، أو أن نراها كما هى فى ذاتها ، فنراها بعيداً عن أى اهتمام خاص قد تثيره فينا ، حقا إنه لا يمكننا أن نراها إن لم نكن نهتم بها إطلاقًا ، ولكن كلما قلت حاجتنا إلى أى اهتمام واحد بها زاد موقفنا إزاءها « ابتعاداً » ، وحينما نقول إننا أصبحنا « لا شخصيين » فإننا فى الواقع نعبر بطريقة غريبة عن « كمال » انشغال شخصيتنا

(١) ناقشنا هذا الموضوع من زاوية مختلفة بعض الشىء فى كتاب :

The Foundations of Aesthetics (Allen and Unwin, 1922)

وهكذا يمكن تبيان أن هذه الصفات للتجارب الفنية هى نتائج طبيعية جدا لما فى مكوناتها من تنوع ، ولكن لما كانت التجربة الفنية تقوم على الدوافع المختلفة ؛ إذ إن الدافع الذى لا يكمل ذاته منعزلاً ينزع إلى إدخال أجهزة من الدوافع القريبة ، وإن حالة التردد لتظهر ذلك جيداً . فالفرق بين فوضى الدوافع المتذبذبة وبين حالات الهدوء التى هى موضوع بحثنا هنا ربما كان يرجع إلى الدور الذى تلعبه الأجهزة الثانوية من الطرفين فى التوفيق بينهما ، وربما كان هناك شىء واحد نحن على يقين منه ، وهو أن ما يحدث لنا فى حالة التجربة الفنية هو النقيض التام لما يحدث فى حالة الحرج أو فى حالة وجودنا فى مأزق ؛ لأن جميع الحالات الذهنية الأخرى ليست إلا حالات من الحيرة بالقياس إلى تجربة الشعر الرفيع .

وإن الوعى الذى يطرأ علينا نتيجة لهذه اللحظات التى يكتمل فيه وجودنا إنما ننزع إلى وصفه بالضرورة فى أسلوب مثالى أو مفارق transcendental ، فهذه النشوة تزيل الحيرة ، ويبدو لنا فيها أننا نرى صميم الأشياء ، ولما كنا نتحرر من تلك الحيرة التى تصاحب عدم تكيفنا ، فإن :

ذلك العبء الثقيل المتعب

عبء هذا العالم غير المفهوم بأكمله

تخف وطأته .

إن تفسير وردزروث هذا للتجربة الخيالية فى قصيدته[١] Tintern Abbey والذى يقوم على مبدأ وحدة الوجود Pantheism ، هو التفسير الذى قدمه لنا الشعراء والنقاد فى صورة أو أخرى ، والتوفيق بين هذا التفسير وبين تفسيرنا الذى عرضناه هنا يثير نقطة بالغة الأهمية ، ألا وهى التمييز بين الطريقتين الرئيستين اللتين نستخدم بهما اللغة .

(١) سأقتبس الفقرة المعروفة من القصيدة تيسيراً للمسألة أمام القارئ :

« لقد أحسست بوجود تضطرب له نفسى بفرحة الأفكار السامية .

وشعرت بإحساس رائع بشىء منغمس فى الوجود على نحو عميق ،

موطنه ضياء الشمس الغاربة والمحيط المستدير والهواء الحى والسماء الزرقاء وعقل الإنسان .

أحسست بحركة وروح تدفع الأشياء المفكرة جميعاً ،

وتدفع موضوعات الفكر جميعاً ، وتنساب فى جميع الأشياء » .

وليس هذا القول فى ذاته مثالاً للقول الخيالى وإن كان من الممكن العثور على بعض الأمثلة للتعبير الخيالى فى هذه القصيدة ذاتها .

الفصل الثالث والثلاثون

نظرية الحقيقة والكشف

من المسلم به أن المعرفة خير ، ولما كان من السهل افتراض أن التجارب التى نحن بصدد مناقشتها تمدنا بالمعرفة لذلك نجد أن من التقاليد النقدية القوية محاولة الناس أن يعزوا قيمة هذه التجارب إلى ما فيها من معرفة ، ولكن المعارف لا تتساوى فى القيمة فالمعلومات التى يمكن للمرء دائمًا أن يحصل عليها عن طريق القراءة المتواصلة لدليل أو لدائرة معارف ليست لها قيمة تذكر ؛ ولذلك ذهب الناس إلى أن المعرفة الخيرة هى معرفة من نوع خاص .

والمشكلة التالية هى - فى نظر الكثيرين - أهم جزء فى النظرية النقدية وأكثره طرافة ، ودليل اهتمامهم بها أن المذاهب التى تقول بأن الفن يوصلنا إلى « الحقيقة» غالبًا ما تستخدم مطلقات مثل : « الحقيقة » ، و« المثال » ، و« الجوهر » ، و« الضرورة » ، و« المطلق » ، و« الأساسى » ، و« العمق » ، وكثير غيرها ، وهذه الألفاظ ليست إلا وسائل لتأكيد جدية الكلام ، الغرض منها أن تشعر القارئ بأن الأحرى به أن ينتبه ويأخذ الكلام مأخذ الجد . وهى كغيرها من الحيل لابد من استخدامها بمكر ودهاء وإلا فقد تفقد القدرة على التأثير فى القارئ .

وربما كان من الأسهل أن نبدأ بدراسة مجموعة من المبادئ الممثلة منتقاة من كتابات نقاد مشهورين لأجل تبيان ما بينها من اختلاف أولاً ، حقا إن بعض هذه المبادئ غير جدير بالاختيار ، فما أسهل على المرء أن يكتب مثل هذا الكلام

لـ (كارليل) Carlyle « إن الفن الحقيقى كله هو تحرير لروح الواقع »[1] ، أو « إن جميع الأعمال الفنية الحقة تجعل اللامتناهى يمتزج بالمتناهى ، فيظهر فيه فى شكل مرئى يمكن الوصول إليه ، وحينما نميز العمل الفنى من مجرد الصنعة البراقة نجد أن الأبدية تنظر فى هذا العمل من خلال الزمن ، وأنَّ الإلهى قد أصبح فيه مرئيًا »[2] .

إن الصعوبة كلها لا تنشأ إلا بعد كتابة هذا الكلام ولن يفيد الكلام السابق له فى تفسير ما فيه من غموض ، وليس (بيتر) Pater بأفضل من (كارليل) ، على الرغم من تقديره للوضوح والدقة ، فهو يقول : « أما عن الحقيقة أو الصدق فلا مزية أو براعة بدونهما ، وفضلاً عن ذلك فإن كل ما تسميه جمالاً ليس فى نهاية الأمر إلا الصدق فى وصف الدقائق ، وما نسميه تعبيرًا ليس إلا التكيف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنة »[3] ، ومن العسير أن يجد المرء خلطًا واضحًا بين القيمة والقدرة على التوصيل أكثر مما يجد فى كلام (بيتر) هذا - هذا إذا استثنينا كتابات (كروتشى)[4] - ولكن مقال (بيتر) عن الأسلوب (الذى اقتبسنا منه هذا الكلام) هو فى الواقع معرض للأخطاء النقدية .

(١) Shooting Niagara

(٢) Sartor Rosartus

(٣) Essay an Style

(٤) قد يبدو من الأفضل أن نناقش آراء كروتشى فى هذا الموضع ، ولكننا سبق أن قلنا كل ما يلزم قوله فى هذا الصدد فى كتاب The Foundations of Aesthetics ، ونستطيع أن نكرر ملاحظاتنا هنا فى لغة (جيوفانى بابينى) Giovanni Papini الشديدة اللهجة فهو يقول فى Four and Twenty Minds « إنك إن استبعدت من المذهب الجمالى لـ (كروتشه) التفاهات النقدية والإضافية و التعليمية وجدت أن هذا المذهب ليس إلا مجرد بحث عن أسماء مستعارة للفن . بل يمكن التعبير عن هذا المذهب باختصار ودقة فى هذه المعادلة: الفن = الحدس = التعبير = الإحساس = الخيال = التوهم = الفنانية = الجمال .
ويجب أن تأخذ كل الحذر فلا تفهم هذه الكلمات بمدلولاتها المتميزة التى توجد فى اللغة العادية أو لغة العلم ، لا ، يجب عليك ألا تفعل ذلك ؛ فليست كل كلمة من هذه الكلمات إلا مجموعة مختلفة من المقاطع ولكنها تعنى الشىء نفسه تمامًا، وحينما لا تأخذ حذرك فإن مقدار ما ينشأ من تناقض وخلط كبير جدا .
ومن الطريف أن نلاحظ أن الإعجاب بـ (كروتشه) كان مقصورًا على أولئك الذين لا دراية لهم بالموضوع : أى على الأدباء والهاوين ، على حين إن دارسى الذهن الجادين أهملوه كليةً ، فمثلاً كم من هؤلاء الذين أخذوا بكلامه عن التعبير واللغة كانوا على علم بالطرق التى نوقشت بها المشكلة من قبل أو كانوا قد =

والاقتباسات التالية منظمة تقريبًا حسب درجة غموضها ، فهى تتفاوت من الاستخدام العادى للاستخدام المتطرف لفكرة « الحقيقة » أو الصدق فى النقد ، ويمكن اعتبارها جميعًا شروحًا للعبارة القائلة « بأن واجب الفن أن يصور الطبيعة تصويرًا صادقًا » ، ووظيفتها أنها تظهر لنا كيف أن الألفاظ التى تبدو بسيطة فى ظاهرها قد يقصد بها أشياء مختلفة الاختلاف كله .

ونستطيع أن نبدأ بأرسطو ، فله ثلاث ملحوظات تتعلق بالمسألة ، أولاها ترد بمناسبة المقابلة التى يعقدها بين التراجيديا والتاريخ :

« إن الشعر أكثر تفلسفًا وجدية من التاريخ : فالشعر فى أساسه يدور حول الحقيقة العامة (الكلية) على حين أن التاريخ يدور حول الحقيقة الجزئية ، فالحقيقة الكلية مثلاً هى كيف يلزم أو يحتمل أن يتحدث أو يسلك فرد له شخصية معينة ؟ وهذه هى موضوع الشعر ، أما ما فعل (السيبياديس) أو ما حدث له فهذه حقيقة جزئية » ، « كتاب الشعر » الفصل التاسع ، أما الملحوظة الثانية فترد بمناسبة الشروط التى ينبغى توافرها فى الشخصية التراجيدية ، ويقول فيها : « والشرط الثالث للشخصية (بالإضافة إلى الخير بمعنى خاص ، وبالتناسب والتماسك) هو أن تشاكل الواقع[١] « كتاب الشعر » - الفصل الخامس عشر .

والملحوظة الثالثة توجد فى نفس الفصل ويقول فيها :

« واجب الشاعر فى محاكاته للرجال العاطفيين أو الكسالى وما إلى إلى ذلك أن يحافظ على هذا النموذج مع خلعه صفة النبل عليه[٢] .

= سمعوا بما قام من جدل حول موضوع «الفكر الخالى من الصور » ! إن بابينى - الذى يصف نفسه بأنه (باراباس) Barabbas الفن وسفاح الفلسفة ومشاغب الثقافة - قد أسدى خدمة جليلة لأولئك الذين أحزنتهم بدعة أو « موضة الحركة التعبيرية » ، وذلك بكشفه عن الحيل التى يتبعها (كروتشه) لكى يدخل فى روع قرائه السذج أنه يقول لهم شيئًا جديدًا .

(١) لقد ترجم الأصل اليونانى هنا على أنحاء مختلفة ، فيقول (توينتج) Twining «أن تكون صادقة» ويقول (بوتشر) Butcher : « أن تكون مشابهة بالنسبة للحياة » والمعنى الغالب للفظة اليونانية هنا فى « كتاب الشعر » هو « كون الشخصية تشبهنا » أو « صفة الإنسانية المتوسطة » .

(٢) قارن (إيستليك) Literature of the Fine Arts : Eastlake : « وهكذا يمكن افتراض أن الفيل بأرجله القبيحة وبجلده الجامد هو نموذج سوىّ جدًا ، ومن ثم يمكن اعتباره موضوعًا ملائمًا للمحاكاة الفنية » .

وتفسير (وردزورث) لهذا الكلام يقدمنا خطوة أكيدة صوب التفكير الصوفى ، فهو يقول :

« لقد بلغنى أن أرسطو قال إن الشعر هو أكثر ضروب الكتابة تفلسفًا ، وهذا صحيح ؛ إذ إن موضوع الشعر هو الحقيقة ، لا الحقيقة الفردية المحلية ، ولكن الحقيقة العامة التى تحكم الأفراد ، وليست هى بالحقيقة التى تقوم على أساس من المشاهدة الخارجية ؛ وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب ؛ فهى حقيقة دليلها فى ذاتها ؛ تخلع صفتى الثقة والكفاءة على المحكمة التى تدافع عن نفسها أمامها ، كما تستقبل هاتين الصفتين من هذه المحكمة ذاتها »[1]

إلا أن (وردزورث) لا يزال يقف على هذا الجانب من الهوة التى تفصلنا عن التصوف ، كذلك يفعل (جوته) حين ينوه بأن « الجمال هو تكشف القوانين الخفية للطبيعة ، تلك القوانين التى لو لم تظهر عن هذا الطريق لظلت مستترة عنا إلى الأبد»[2] ، أما (كولردج) الذى ربما كان مصدر ما سمعه (وردزورث) عن أرسطو ، فإنه لا يتردد فى إقحام الموضوع فى ميدان التصوف إذ يقول :

« وإذا قلد الفنان مجرد الطبيعة - أى مجرد الموضوعات المخلوقة فإنه بذلك ينافس الطبيعة منافسة لا جدوى منها ، فإذا بدأ فقط من شكل معين يفترض أنه يطابق فكرة الجمال وجد دائمًا فراغ فى نتاجه وخلا من الحقيقة . صدقنى إن على الفنان أن يعرف جيدًا المعرفة الجوهر أو الطبيعة الخلاقة الإيجابية ، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان »[3] .

(١) Preface to Lyrical Ballads

(٢) قارن ما يقوله (توماس رايمر) Thomas Rymer فى كتابه A short View of Tragedy : « قد يفيد الكاتب أحيانًا أن يمهد للأمور ، فقد كان فى وسع شكسبير أن يجعل زواج ديدمونة محتمل الوقوع على نحو ما ، بأن يقول لنا إن ديدمونة قد أرضعتها مربية مغربية أو بأن يخبرنا بأن أحد ممارسى الطب الهواة قد حقنها فى الصغر بدم شاة سوداء ». ولكننا يمكننا أن نعتبر أن القوانين الخفية للطبيعة التى يتحدث عنها (جوته) ليست من هذا القبيل .

(٣) On Poesy or Art .

بيد أن (كولردج) كانت له آراء صوفية متباينة لا يسهل دائماً التوفيق بينها ، فهو يقول فى نفس المقال :

« فى موضوعات الطبيعة نرى كما لو كنا ننظر فى مرآة جميع العناصر والخطوات والعمليات العقلية الممكنة التى تسبق الوعى وبالتالى تسبق عملية التفكير فى صورتها المكتملة ، والعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تتركز فيها أشعة العقل التى تنتشر فى شتى صور الطبيعة ، وسر العبقرية فى الفنون الجميلة هو فى وضع هذه الصور الطبيعية فى علاقات معينة وفى جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الصور الأفكار الخلقية التى تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث تجعل من العالم الخارجى عالما باطناً ومن العالم الباطن عالماً خارجيا ، وهكذا فالعبقرية فى الفنون الجميلة هى التى تجعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة » .

إن القارئ المتيقظ لـ (كولردج) يحس دائما بأن ملاحظاته ، حتى تلك التى يقولها وهو فى حالة ثمالة قدسية ، إنما توفر على الأقل أساساً للتفكير الطريف – هذا إن أمكنه أن يحل ما فى هذه الملاحظات من طلاسم – ونستطيع أن نقتبس العديد من الأقوال التى تظهر هذه النظرة الصوفية فى الفن ، فيقول (مدلتون مرى) Middleton Murry مثلاً ، فى مقال ترجع طرافته إلى أنه كلام عاطفى متنكر فى زى تفكير منطقى[(١)] : « هناك اتصال بين السر والسر ، بين الروح المجهولة والحقيقة المجهولة ؛ وفى نقطة معينة من نسيج الحياة يبدو أن الحقيقة تتكشف من خلال القناع » . لقد رأينا فى الفصل السابق كيف ينشأ هذا الإحساس بالحدس ، فالإحساس بالكشف المباشر الذى يعتبره « المادة الأولى التى يخلق منها الأدب » هو بلا شك من الصفات التى تميز أسمى أنواع الأدب ، ولقد حاول الغالبية على نحو من الأنحاء أن يقيموا على أساس لحظات الرؤيا هذه فلسفةً بدت لهم لحين معصومة من

(١) Literature and Religion' in The Necessity of Art , published by the Student Christian Move- ment , p. 155

الخطأ لأنها كانت تشبع عواطفهم لحين ، ولكن الإشباع العاطفى الذى نحصل عليه على حساب الرق الفكرى شيء بطبعه غير ثابت فهو يزول حالما يعجز عن خلق حالة السبات الجزئى فينا ، والعقل الباحث الطليق من شأنه أن يقضى على الحدس الصوفى المباشر ؛ لأنه يريد دائما أن يملى أوامره على العقل بدلاً من أن يخضع لسلطان العقل كما ينبغى .

إن العقل الباحث ليس إلا الوسيلة التى تمكن الإنسان من أن يجد مكانًا ووظيفة لجميع تجاربه ومناشطه ، مكانًا ووظيفة يتفقان وسائر تجربته ، فحينما يفهم العقل الحدس الصوفى ويوجه مطالبه على النحو الملائم ، فإن هذا الحدس لا يفقد قيمته بل تزداد قيمته ، هذا وإن كان يبدو لأولئك الذين يعجزون عن فهمه كما لو كان قد فقد جميع الصفات التى من أجلها حاولوا الإبقاء عليه ، بيد أن عملية التكيف التالية هذه - أى العملية التى تعقب فهم الحدس - عسيرة جدا فى معظم الأحيان .

وحينما نفهم نظريات الكشف هذه على حقيقتها يتضح لنا أنها أقدر من جميع النظريات التقليدية الأخرى على تفسير قيمة الفنون ؛ إلا إن ترجمتها ليست بالأمر الهين فهذا الكلام الذى يبدو أنه يدور حول « الحقيقة » ظاهره غير باطنه ، ولكى نتمكن من تفسيره يتحتم علينا أن ندرس اللغة من زاوية غير مألوفة وبدقة ليست شائعة ، ولكى نصنع ذلك لابد لنا إذن أن نتخلص أولاً من بعض العادات الفكرية الراسخة فى أذهاننا ، وأن نزيل تلك العقبات الكأداء التى تقف فى طريقنا .

الفصل الرابع والثلاثون

الوظيفة المزدوجة للغة

إن اللغة تستعمل على نحوين مختلفين كليةً ، ولكن لما كانت نظرية اللغة من الموضوعات التى أهملت دراستها أكثر من غيرها لذا فلم يكد يميز أحد بين هذين الاستعمالين أو هاتين الطريقتين فى استعمال اللغة ، ومع ذلك فإن الإدراك الواضح لما بينهما من فروق لا غنى عنه لأجل نظرية الشعر ولأجل تحقيق غرضنا الثانوى وهو فهم الكلام الذى قيل عن الشعر ، ولكى نفهم هذه الفروق ينبغى لنا أن ندرس عن كثب العمليات الذهنية التى تصاحب هذين الاستعمالين .

ومما يؤسف له - وإن لم يكن من الغريب - أن معظم ما نستخدمه عادةً من مصطلحات سيكولوجية إنما ينزع إلى طمس هذا التمييز ، فالكلمات « المعرفة » و « العقيدة » و « التقرير » و « الفكر » و « والفهم » مثلاً فى الصورة التى تستعمل بها عادةً تؤدى إلى اللبس على نحو يخفى النقطة التى يجب إبرازها ويزيدها غموضاً . حقا إن هذه الكلمات تدل على بعض التمييزات ، ولكنها خلاف التمييزات التى نحن فى حاجة إليها ، فهى تقوم على عملية تحليل فى المكان والاتجاه غير المكان والاتجاه المطلوبين ، وقد تكون مفيدة بلا شك لأغراض معينة ، ولكنها لغرضنا الحالى لا تؤدى إلا إلى الخلط الشديد ، لذلك من الأفضل لنا أن ننسى لبرهة - إذا أمكننا - هذه التمييزات .

إن الاختلاف الأساسى فى تخطيطنا للذهن الوارد فى الفصل الحادى عشر عن التصور الحالى له هو فى إحلالنا قسمة الحدث الذهنى إلى « علة » و« طابع » و« نتائج » محل قسمته إلى نواحٍ ثلاث هى « التفكير و« الوجدان » و« الإرادة » ، وكان الغرض من إدخال هذه القسمة الجديدة هو القيام بعملية التحليل هذه التى تهمنا الآن . لقد قلنا إنه يمكن تمييز مجموعتين من العلل بين معظم الأحداث الذهنية ، فهناك المنبهات الحاضرة التى تصل إلى الذهن من خلال الأعصاب الحسية من ناحية، وتتعاون معها آثار المنبهات الماضية التى ترتبط بها ، ومن ناحية أخرى هناك مجموعة من عوامل مختلفة مثل حالة الجهاز الحى وحاجاته واستعداده للاستجابة إلى هذا المنبه أو ذاك ، والدوافع التى تطرأ تأخذ طابعها ومجراها من التفاعل بين هاتين المجموعتين ، وينبغى لنا أن نميز بينهما بوضوح .

وتتفاوت الأهمية النسبية لهاتين المجموعتين من العوامل تفاوتًا عظيمًا . فالرجل الذى يتضور جوعًا سيأكل أى شيء فى مقدوره أن يمضغه أو يلتهمه ، وفى هذه الحدود لن يكون لطبيعة المادة التى يأكلها أثر كبير فى سلوكه ، أما الرجل الشبعان فلن يأكل إلا تلك الأشياء التى يتوقع أن يكون طعمها لذيذًا أو التى يعتبرها ذات صفات معينة مفيدة مثل الدواء ، وبعبارة أخرى نقول إن سلوكه يعتمد اعتمادًا كاملاً على المنبه المرئى أو الشمى .

وبقدر ما يستمد الدافع طابعه من المنبه (أو من الآثار الموقظة للمنبهات الماضية التى صاحبت المنبه أو ارتبطت به) يصبح هذا الدافع « إشارة » reference إذا جاز لنا أن نستخدم المصطلح الذى أدخلناه فى الفصل الحادى عشر وقصدنا به خاصية الأحداث الذهنية التى أحللناها محل الفكر أو الإدراك [1] ، ومن الواضح أن الظروف الباطنة المستقلة للجهاز الحى تتدخل عادةً بحيث تشوه الإشارة إلى حدٍ ما ، ولكن الكثير جدا من حاجاتنا لا يشبع إلا إذا ظلت الدوافع غيرمشوهة . لقد علمتنا التجربة

(١) إذا كان القارئ من علماء النفس فإنه سيلاحظ عدة نقاط فى هذا القول تتطلب التفصيل والتحديد ، فمثلاً حينما نقوم بعملية « استبطان » قد تدخل فى المجموعة الأولى من العوامل عوامل من المجموعة الثانية ، ولكنه متى فهم النظرية العامة سيستطيع بمفرده أن يصل إلى هذا التفصيل والتحديد ، إننا لم نشأ أن نحمل الكتاب عبء هذه التفصيلات المعقدة .

القاسية أن من الواجب أن نترك بعض هذه الدوافع وشأنها ، وندعها تعكس حالة الأشياء الخارجية بقدر المستطاع ، وأن نحررها - بقدر الإمكان - من حالة الأشياء الباطنة ، أى من حاجاتنا ورغباتنا .

ويمكن التمييز فى كافة سلوكنا بين ما نستقبله من منبهات وبين الطرق التى نستخدم بها هذه المنبهات ، فقد يكون ما نستقبله أيًا من أنواع المنبهات ، ولكن الإشارة لا تتم إلا حينما تتفق استجابتنا لهذا المنبه وطبيعة المنبه ذاته وتتغير بتغيره على نحو شبه مستقل من الطرق التى نستخدمه بها .

وأولئك الذين تعينهم الصور البصرية على تصور المسائل المعقدة قد يفيدهم فى هذه النقطة أن يتخيلوا دائرة أو شكلاً كرويًا تتساقط عليه طول الوقت ذرات صغيرة (المنبهات) ويمكنهم أن يتخيلوا داخل الدائرة أجهزة معقدة تتغير من وقت إلى آخر لأسباب لا علاقة لها بالمنبهات الخارجية ، وتختار هذه الأجهزة بعض هذه الذرات فتفتح لها منفذاً صغيراً تدخل منه فتقوم بتأثيرها ، وطالما كان مصدر الاضطرابات التالية لدخول الذرة هو طبيعة التأثير الحالى لهذه الذرة والتأثيرات المختلفة التى صاحبت تأثيرات مشابهة فى الماضى ؛ فحينئذ تكون الاضطرابات ذات طبيعة إشارية ، وبقدر ما يكون مصدر الاضطرابات هو الحركات المستقلة للأجهزة الداخلية ذاتها تفشل الإشارة ، وقد تكون هذه الصورة الإيضاحية ذات فائدة للبعض ، أما أولئك الذين لا يثقون فى هذه الأشياء فمن الأجدى لهم أن يغضوا النظر عنها كليةً ، فليس المقصود بها إضافة لعلم الأعصاب ، كما أنها فى ذاتها لا تمثل بدقة وجهة نظر الكاتب .

إن مقدار تدخل حاجاتنا ورغباتنا فى عملية الإشارة لا يدركه الناس ، حتى أولئك الذين لم ينسوا أحداث الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩١٨ فأصبحوا يشكون فى إمكان استقلال الآراء عن الرغبات ، حتى الأشياء العادية التى نألفها أكثر من غيرها فإننا ندركها على النحو الذى يحلو لنا بدلاً من أن ندركها كما هى فى ذاتها، طالما كان الخطأ فى إدراكها لا يسبب على نحو مباشر حرماننا من بعض الفوائد ، ويكاد يكون من المستحيل على أى امرئ أن يحصل على أثر صحيح (أى صورة صادقة)

لمظهره الشخصى أو لملامح أحد يهمه شخصياً ، وربما ليس من المرغوب فيه أن يكون فى إمكانه أن يحصل على هذا الأثر .

فليس من السهل أن نبين الخط الفاصل بين المجالات التى يجب أن يكون الدافع فيها معتمداً كليةً بقدر المستطاع على الوضع الخارجي وأن يتفق معه كليةً، أى تلك المجالات التي ينبغي أن تأتى فيها الإشارات أولاً، وبين المجالات الأخرى التى يحسن أن تخضع فيها الإشارات للرغبات . حقا إنه لا يوجد شكٌ لدينا فيما يتعلق بآراء كثيرة فى الخير وما يجب أن يكون ، آراء هى ذاتها نتيجة إخضاع الإشارة للإشباع العاطفى ، وقد يقال إن مطالب الحقيقة تسمو على جميع الاعتبارات الأخرى ، والحب الذى لا يقوم على أساس من المعرفة يمكن وصفه بأنه حب لا قيمة له ، وينبغى لنا ألا نعجب بما هو غير جميل ، وإذا كنا لا نجد معشوقتنا غير جميلة حقا حينما ننظر إليها نظرة موضوعية فحينئذ واجبنا يقضى علينا بأن نعجب بها لأسباب أخرى غير جمالها ، هذا إن أعجبنا بها على الإطلاق ، وأهم ما فى هذه الآراء هو ذلك الخلط فى التفكير الذى يجعلها تبدو كأنه من الممكن قبولها ، فهذه الآراء تتضمن عادةً فكرة « الجمال » كصفة فى داخل الأشياء كما تتضمن فكرة « الخير » كمعنى مطلق لا يمكن تحليله ، وكلتاهما عبارة عن اعوجاج خاص فى بعض دوافعنا نتيجة عادات مصدرها الأصلى رغباتنا ، وهما تظلان قائمتين فى أذهاننا لأن اعتبار الشيء مشاركًا فى « الخير » أو « الجمال » من شأنه أن يمدنا بإشباع عاطفى « مباشر » أكبر مما تعطيه « الإشارة » إليه باعتباره يشبع دوافعنا على نحو ما (قارن الفصل السابع) أو (قارن آخر الفصل الثانى والثلاثين) .

إن التفكير فى « الخير » أو « الجمال » لا يعنى بالضرورة الإشارة إلى أى شيء ، لأن كلمة « التفكير » تشمل عمليات ذهنية تكون فيها الدوافع خاضعة لعوامل باطنة خضوعًا تاما ، ولا يسيطر عليها المنبه بحيث إنه لا تحدث أية إشارة . حقا إن معظم «التفكير» فى الأشياء يتضمن - إلى حدٍ ما - الإشارة ، ولكن لا يتضمن كل تفكير إشارة ، وعلى نفس المنوال نقول إن الكثير من الإشارة لا يوصف عادةً بأنه تفكير ، فحينما ندع شيئًا أسخن مما نطيق يسقط من يدنا لا يقال عنا عادةً إننا نصنع ذلك

نتيجة عملية تفكير ، إن التفكير والإشارة يلتقيان فى بعض الأشياء فقط وتعريفهما من نوعين مختلفين - هذا إن وجد تعريف « للتفكير » حسب استعماله الشائع ، لذلك سبق أن وصفنا « التفكير » فى بداية هذا الفصل بأنه لا يعطينا تمييزًا مباشرًا .

ولنعد إلى النقطة الرئيسية التى نحن بصددها ، فنقول إنه ليس من السهل أبدًا التوفيق بين مطالب الإشارة والمطالب الأخرى ، لقد حدث حديثًا توسع عظيم جدا فى قدراتنا على الإشارة ، فقد فتح العلم أمامنا مجالات للإشارة الممكنة الواحد تلو الآخر وبسرعة مذهلة ، إن العلم هو ببساطة تنظيم الإشارات لأجل تسهيل الإشارة لا أكثر ، وكان السبب الرئيسى لتقدم العلم هو أننا تخلينا عن المطالب الأخرى وبالذات مطالب رغباتنا الدينية ، فليس من الصدفة أن يتصارع العلم والدين ، فهما مبدآن مختلفان يمكن للدوافع أن تنظم حسبهما ، وكلما زادت دقة اختبارنا لهما زادت الحتمية فى التضاد بينهما ، وإن كل ما يسمى توفيقًا بينهما لابد أن يتضمن فهمًا للدين يختلف كليةً عن أى من تنظيمات الدوافع التى يعنيها الدين ، لأن عناصر الإيمان الموجودة فى هذا الفهم للدين تختلف كل الاختلاف عن الإيمان الدينى .

ولقد قامت محاولات عدة ترمى إلى الهبوط بالعلم إلى مستوى الخضوع لإحدى الغرائز أو الانفعالات أو الرغبات ، لغريزة حب الاستطلاع مثلاً ، بل إن بعضهم قد اخترع عاطفة خاصة لهذا السبب سماها عاطفة المعرفة لذاتها ، ولكن الواقع هو أن جميع العواطف والغرائز وجميع الحاجات والرغبات الإنسانية يمكنها فى « بعض المناسبات » أن تكون القوة الدافعة للعلم ، فلا يوجد نشاط إنسانى لا يحتاج فى بعض المناسبات إلى الإشارة غير المشوهة ، ولكن النقطة الجوهرية هى أن العلم له كيانه المستقل ، والدوافع التى تنمو فيه يعدل بعضها من البعض الآخر فحسب والغرض من هذا التعديل الوصول إلى أكبر درجة ممكنة من الكمال والنظام وتسهيل الإشارات المستقبلة ، ومتى ما دخلت اعتبارات أخرى لتشوه هذه الدوافع ، فإنها لا تصبح علمًا أو أنها تخرج عن حظيرة العلم .

والقول بأن للعلم كيانه المستقل لايعنى إخضاع جميع مناشطنا له ، وإنما يعنى فقط أنه طالما كانت مجموعة الإشارات غير مشوهة فإنها تنتمى إلى العلم ، بيد أن

هذا بدوره لا يعنى مطلقًا أنه لا ينبغى تشويه الإشارة إذا كان يترتب على ذلك منفعة ما ، وكما أن هناك مناشط إنسانية لا تحصى يستلزم إشباعها إشارات غير مشوهة ، كذلك هناك أيضًا مناشط إنسانية أخرى لا تحصى ، ولا تقل أهمية عن الأولى ، تستلزم إشارات مشوهة أو بعبارة أبسط ، تستلزم أوهامًا .

وليس استخدام الأوهام - أو بالأحرى الاستخدام الخيالى للأوهام - وسيلة لخداع أنفسنا ولا هو عملية ندعى فيها لأنفسنا أن الأشياء ليست كما هى فى الواقع ، وإنما يتفق استخدامها تمامًا والإدراك الكامل الواقعى لحقيقة الأشياء فى كل الظروف ، إنه ليس هروبًا من الواقع إلى عالم الخيال . ولكن إشاراتنا ومواقفنا قد اختلطت على نحو محير ، بحيث إنه أصبح من الشائع أن نرى تلك المناظر المؤسفة ، مثل منظر (ييتس) Yeats يحاول محاولة اليائس أن يؤمن بالجنيات و (لورانس) Lawrence يناقض نظريات الفلك ، فمن الكوارث أن تجبرنا الرغبة على تصديق شىء لا يمكن تصديقه ، لأن الحالة التى تنتج عن ذلك غالبًا ما يكون لها أثر وخيم جدا على العقل ، إلا إن سوء استخدام الأوهام هذا يجب ألا يعمينا عما للأوهام من وظائف كبرى ، تلك الوظائف التى تؤديها لنا على شريطة ألا ننظر إليها على غير حقيقتها ؛ فنحط بذلك من شأن الوسيلة الأساسية التى عن طريقها يمكن لمواقفنا إزاء الحياة الحقيقية أن تتعدل ، فنحيلها إلى مجرد مادة لهذيان متصل[1]

ولو كانت معرفتنا كافية لأمكننا أن نصل إلى جميع المواقف الضرورية من خلال الإشارات العلمية وحدها ، ولكن لما كانت معرفتنا قاصرة حتى الآن فإننا نستطيع أن نترك هذا الاحتمال البعيد وشأنه بعد أن أدركنا وجوده .

إن الأوهام سواء كانت تثيرها قضايا أو أشياء مماثلة فى الفنون الأخرى يمكن استخدامها بطرق شتى ، فقد تستخدم مثلاً بقصد الخداع ، ولكن هذا ليس

(١) إن نظريات الكشف تنزع إلى التدخل فى كل شىء متى ما سمحنا لها بالدخول ، وتصبح بمثابة قضية أولية مطلقة السلطان تبرر كل نتيجة ، ومثل ذلك هذا القول لـ (تشارلز جاردنز) Charles Gardner فى كتابه Vision and Vesture, p.p. 54 « لما كانت وظيفة الفن أن يتوغل إلى "العالم الحقيقى" ، لذا يلزم من ذلك أنه يجب على الفنان أن يحدد الخطوط الفاصلة للأشياء تحديداً واضحاً ، وأن يكون الرسم الجيد هو أساس كل تصوير جيد »

الاستخدام المميز للشعر ، فالتمييز الذى نحتاج إلى توضيحه لا يرمى إلى التفرقة بين الأوهام وبين الحقائق القابلة للبرهنة بالمعنى العلمى . فقد تستخدم القضية من أجل « الإشارة » التى تحدثها سواء كانت هذه الإشارة صادقة أم كاذبة ، وهذا هو الاستعمال « العلمى » للغة ، ولكن القضية قد تستخدم أيضًا من أجل ما تولده الإشارة التى تحدثها من آثار فى الانفعال والموقف ، وهذا هو الاستعمال « الانفعالى » للغة ، والتمييز بسيط متى ما فهمناه بوضوح ، فقد نستخدم الألفاظ إما لأجل ما توجده من إشارات وإما لأجل المواقف والانفعالات التى تعقب هذه الألفاظ . والكثير من نظم الكلام يثيرمواقف مباشرة ، دون أن يحتاج إلى أن يفعل ذلك من خلال الإشارات ، فهو يؤثر فينا على نحو ما تؤثر فينا العبارات الموسيقية ، ولكن الإشارات تكون عادةً متضمنة « كشروط » للنمو اللاحق للمواقف أو « كمراحل » تمر خلالها المواقف فى تطورها ، ومع ذلك فالمهم هنا هو المواقف لا الإشارات ، ولا يهمنا على الإطلاق أن تكون الإشارات فى هذه الحالات صادقة أو كاذبة ، إذ إن وظيفة الإشارات هنا لا تتعدى خلق المواقف والمحافظة على هذه المواقف التى تتألف منها الاستجابة التالية ، وطريقة تناول هذه الإشارات التى تقوم على الشك والتحقيق إنما هى طريقة خارجة عن الموضوع ، ولا يسمح لها القارئ الكفء بالتدخل ، لقد قال أرسطو هذا القول الحكيم « إن الشىء المحتمل الوقوع وإن كان غير ممكن أفضل من الشىء الممكن الذى وقوعه غير محتمل » ، ذلك لأنه فى الحالة الأولى لا يوجد خطر الاستجابة غير الملائمة

والفروق بين العمليات الذهنية التى تتضمنها الحالتان كبيرة جدا ، على الرغم من أنه يسهل إغفالها ، فتأمل معنى الفشل فى كل من الاستعمالين . ففى حالة اللغة العلمية يكون أدنى اختلاف فى الإشارة معناه الفشل ، معناه أن الغاية لم تتحقق ، أما فى حالة اللغة الانفعالية فإن أوسع الاختلاف فى الإشارة لا أهمية له متى ما كانت الآثار التى تعقبها فى الموقف والانفعال من النوع المطلوب .

كذلك فى الاستعمال العلمى للغة لا يكفى أن تكون الإشارات صحيحة فحسب لكى يكون الاستعمال ناجحًا ، وإنما ينبغى أيضًا أن تكون العلاقات والروابط بين

الإشارات بعضها والبعض الآخر من النوع الذى نسميه منطقيًا ، فيجب عليها ألا تقف إحداها فى طريق الأخرى ويتحتم عليها أن تكون جميعًا منظمة بحيث إنها لا تحول دون قدوم إشارة أخرى جديدة . ولكن التنظيم المنطقى غير ضرورى للأغراض الانفعالية ، فقد يكون ، بل إنه غالبًا ما يكون عقبة من العقبات ، لأن الشىء المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف التى تنجم عن الإشارات نظامها الخاص بها ، وعلاقات انفعالية فيما بينها ، وهذا غالبًا لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الإشارات التى تولد المواقف .

وقد تفيدنا هذه الملاحظات القليلة عن الاستعمالات الرئيسية لكلمة « الحقيقة » أو « الصدق » فى النقد ، فى أنها قد تجنبنا سوء الفهم :

١ – لسنا بحاجة إلى أن نقف طويلاً عند المعنى العلمى لكلمة الصدق وهو المعنى الذى تكون فيه الإشارات – والقضايا التى ترمز لإشارات – صادقة ، وتكون الإشارة صادقة حينما تكون الأشياء التى تشير إليها هى بالفعل مجتمعة على النحو الذى تبينه الإشارة ؛ وإلا فإن الإشارة تكون كاذبة . وهذا المعنى لكلمة « الصدق » لا يكاد يتضمنه أى من الفنون ، ويجدر بنا – منعًا للخلط – أن نقصر كلمة « الصدق » على هذا المعنى ، وهذا هو ما يمكن ويجب حدوثه فى الكلام العلمى ، إلا إن الكلام العلمى نادر ، وفى الواقع إن القوة الانفعالية التى ترتبط بكلمة « الصدق » كبيرة جداً بحيث إنه لن يمكن تجنبها فى المناقشات العامة ؛ فالمتحدث الذى يحتاج إلى إثارة انفعالات معينة وإلى توليد مواقف خاصة تقوم على الموافقة والقبول إنما يواجه إغراءً هائلاً على استعمال هذه الكلمة ، وبغض النظر عن المعانى والاستعمالات المتباينة التى قد تستعمل فيها ، وحتى فى تلك المواضع التى لا يكون لها فيها أى معنى على الإطلاق ، فإن ما لها من آثار فى خلق المواقف سيظل يجعلها من الكلمات التى لا غنى عنها ، وسيظل الناس يستخدمونها ويخلطون معانيها على نحو ما يفعلون الآن .

٢ – والمعنى الآخر لكلمة « الصدق » الذى هو أكثر المعانى الأخرى شيوعًا هو إمكان القبول ، فصدق (روبنسون كروزو Robinson Crusoe) معناه إمكان قبول الأشياء التى يخبرنا بها الكتاب ، قبولها من أجل الآثار التى تخلقها القصة فينا ولا يعنى مطابقتها للوقائع الفعلية التى حدثت لـ (ألكزاندر سيلكرك Alexander Selkirk)

أو غيره ، وعلى نفس المنوال فإن كذب النهايات السعيدة (للملك لير) أو (دون كيشوت) معناه عدم إمكان قبول هذه النهايات فى نظر أولئك الذين استجابوا لبقية العمل الأدبى على نحو كامل ، وبهذا المعنى يطابق « الصدق » الضرورة الباطنة ، أو الصحة فالشيء « الصادق » أو « الضرورى باطنًا » هو الشيء الذى يكمل أو يتفق مع بقية التجربة ، هو الذى يتضافر لكى يثير استجابتنا المنظمة ، سواء كانت هذه الاستجابة إزاء « الجمال » أو غيره ، وحينما يقول (كيتس) Keats «إن ما يفيض عليه الخيال باعتباره جمالاً لابد أن يكون هو الصدق » إنما هو يستخدم كلمة « الصدق » بهذا المعنى ، وإن كان لا يخلو استخدامه من شيء من الخلط ، وأحيانًا يعتقد النقاد أن كل ما هو مجرد تكرار لا فائدة منه ولا لزوم له حتى وإن لم يكن عائقًا أو معطلاً ، إنما هو شيء كاذب أيضًا ، فيقول (بيتر) Pater مثلاً فى عبارة ربما كان فيها شيء من التكلف والصنعة « إن الفنان يخشى الحشو كما يخشى العدّاء انتفاخ عضلاته »[1] ولكن هذا معناه أننا نطالب الفنان بما هو فوق طاقته ، ونطلب منه أن يراعي الاقتصاد في غير موضعه ، إن الغزارة من المميزات الشائعة للفن الرفيع ، وهى أقل خطرًا من ذلك الاقتصاد المتكلف الذى ينزع إلى إيجاد الإحساس بالصنعة الفارغة ، والنقطة الجوهرية هى ما إذا كان الشيء الفائض يتدخل أو لا يتدخل فى بقية الاستجابة ، فإذا لم يكن يتدخل فيها فإن العمل الفنى قد يزداد قدرًا لما يكتسبه من ثقل ودسامة عن هذا الطريق .

ولابد من التفرقة بين إمكان القبول الباطن هذا أو صفة « الإقناع » هذه (convincingness) وبين أنواع أخرى من إمكان القبول ، فمثلاً لقد رفض (توماس رايمر) Thomas Rymer أن يقبل شخصية (ياجو) لأسباب خارجية ، فهو يقول : « لقد شاء المؤلف أن يطرب الجمهور بشيء جديد مدهش ينافى الذوق العام والطبيعة فقدم لنا أفاقًا مختالاً بدلاً من جندى صريح أمين سليم الطوية ، الشيء الذى عهدناه فى شخصية الجندى منذ بضعة آلاف السنين فى هذا العالم» ، ويلاحظ أيضًا « أن هذا المؤلف كانت رأسه مفعمة بصور شريرة غير طبيعية »[2] .

(١) Essay on Stryle, p. 19

(٢) A Short Vierc of Tragedy

ولا شك أن (رايمر) كان يذكر هنا قول أرسطو « إن على الفنان أن يحافظ على النموذج مع خلعه صفة النبل عليه » ، وإن كان قد فسر هذا القول بطريقته الخاصة ، فالنموذج فى نظر (رايمر) شىء محدد ومصدر تحديده هو ببساطة التقاليد ؛ وقبوله للشخصية لا يقوم على أى أساس من الضرورات الباطنة وإنما يحدده فقط مطابقة الشخصية للمعايير الخارجية . حقًا إن (رايمر) يمثل حالة متطرفة ، ومع ذلك فإن تجنب الخطأ الذى وقع فيه فى مسائل أدق وأقل وضوحًا إنما يؤلف أصعب جزء فى عمل الناقد ، ولكن لا يهمنا كثيرًا ما إذا كان تصورنا للنموذج مصدره شىء مضحك كما هو فى هذه الحالة أو إذا كان مصدره كتابًا معترفًا بصدقه فى علم الحيوان ، فالأخذ بأى معيار « خارجى » هو الشىء الخطير فى النقد ، وحينما يعترض (رايمر) فى نفس الموضوع قائلاً : «إن جمهورية البندقية لم يكن يعمل بها قائد مغربى أبدًا» ، فإنه فى كلامه هذا يطبق معيارًا خارجيًا آخر ، أى معيار الواقع التاريخى ، نعم إن هذا الخطأ أقل خطرًا ، ولكن (راسكين) Ruskin ذاته كان مغرمًا بالوقوع فى مثل هذا الخطأ فيما يتعلق بموضوع « الصدق » فى الرسم .

٣ – وقد يكون (الصدق) معادلاً للإخلاص ، وقد عالجنا بإيجاز هذه الناحية من عمل الفنان بمناسبة نظرية (تولستوى) فى التوصيل (الفصل الثالث والعشرين) ، وربما كان الأسهل أن نحدده سلبيًا من وجهة نظر الناقد قائلين إنه غياب كل محاولة ظاهرة من ناحية الفنان ترمى إلى إحداث أثر فى القارئ لم يجربه الفنان ذاته ، حقا إنه ينبغى لنا أن نتجنب التعريفات المسرفة فى البساطة ، فمن المعروف جيدًا أنه حينما كتب (بيرنز) Burns قصيدة Ae fond kiss إنما كان يتلهف على الهرب من تلك المرأة (Mrs. Maclehose) التى يتغنى بها فى هذه القصيدة ، ويمكن ذكر أمثلة مشابهة لا حصر لها ، والآراء المفرطة فى السذاجة على نحو يثير الضحك شائعة جدا فى هذه المسألة ، منها مثلاً[1] الفكرة القائلة بأن (بوتوملى) Bottomley لابد أن يؤمن بأنه ملهم ، وإلا لما ولد هذا الأثر فى الجمهور ، ففى المستوى الذى يخاطب فيه

(١) قارن . A. Clutton-Brock. The Times , II th July 1922. p. 13

(بوتوملى) الجماهير نجد أن أى تأثر يبدو على الخطيب - سواء كان مصدره الكبرياء أو الشمبانيا - كفيل بأن يجعل كلامه مؤثرًا ، أما فى مستوى (بيرنز) فالوضع يختلف كلية لأن المسألة - فى هذه الحالة - تتعلق بإخلاص الرجل « من حيث هو فنان » ولا يدخل فيها أى من الظروف الخارجية ، ومع ذلك فربما كان فى باطن هذه القصيدة دليل على عيب فى دافع إبداعها ، يتضح إذا ما قارنتها بقصيدة قريبة الشبه بها وتخلو من هذا العيب ، أعنى قصيدة (بيرون) When we two parted : Byron

الفصل الخامس والثلاثون

الشعر والعقائد

من الواضح أن معظم الشعر يتألف من قضايا لا يحاول التحقق من صحتها إلا البلهاء ، فليست هى بالقضايا التى يمكن البرهنة عليها ، وحينما نتذكر ما قلناه فى الفصل السادس عشر عما فى طبيعة الإشارة من غموض أو تعميم ، سنتبين سببًا آخر يفسر لنا لماذا كانت الإشارات كما ترد فى الشعر غير قابلة - إلا نادرًا - للصدق أو الكذب العلمى . إن الإشارات التى يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة هى فقط تلك الإشارات التى يتحقق فيها نظام خاص وعلاقات بالغة التعقيد بحيث إنها تطابق كيفية تركيب الأشياء فى الواقع ، وإن معظم الإشارات فى الشعر لا يتحقق فيها هذا النوع من النظام .

ولكن حتى لو أثبت الفحص أن هذه الإشارات كاذبة كذبًا سافرًا فليس هذا عيبًا فيها ، هذا بالطبع طالما لم يكن الكذب على قدر من الوضوح يجبر القارئ على استجابات غير ملائمة أو معرقلة للقصيدة ، كذلك إذا كانت هذه الإشارات صادقة ، فليس صدقها فى ذاته مزية[1] ، وهذه نقطة يساء فهمها أكثر من النقطة الأولى ، إن

(١) أعنى أنه لا مزية فى صدقها فى هذا المجال ، حقا قد توجد حالات تشذ على هذه القاعدة حالات يكون فيها الإدراك الواعى الكامل لصدق القضايا ، بدلاً من مجرد قبولها على نحو بسيط ، ضروريا للنمو الكامل للاستجابة اللاحقة، ولكنى أعتقد أننا لو فحصنا هذه الحالات بدقة وجدنا أنها حالات نادرة جدا عند القراء الأكفاء ، ولاشك أنه من المتوقع أن توجد فروق فردية تقابل درجات الخلط بين إحساسات التصديق والإشارات والمواقف التى تتفاوت من فرد إلى آخر ، كذلك مما لا شك فيه أنه يوجد عدد هائل من المعتقدات العلمية ضمن الشروط اللازمة لكل موقف من المواقف ، ولكن لما كان من الممكن إحلال القبول محل المعتقد العلمى فى مثل هذه المواقف ، لذلك نقول إن هذه المعتقدات العلمية غير « ضرورية » للموقف .

الناس الذين هم أثناء قراءتهم لشكسبير يقولون لأنفسهم بين آونة وأخرى « ما أصدق هذا الوصف ! » إنما هم يسيئون قراءة أعماله وهم نسبياً يضيعون وقتهم ، وذلك لأن الشيء المهم فى كلتا الحالتين هو القبول ، أعنى بدء الاستجابة اللاحقة وتطورها .

ويعطينا الشعر أوضح الأمثلة على إخضاع هذه الإشارة للموقف ، فهو أسمى صور اللغة « الانفعالية » ، ولكنه ما من شك فى أن اللغة كانت برمتها انفعالية فى الأصل ، وفى أن استخدامها العلمى إنما هو تطور متأخر ، وإن معظم اللغة ما زال انفعاليا ، ومع ذلك فقد أصبح هذا التطور المتأخر يبدو هو الاستخدام الطبيعى العادى ، ويرجع ذلك إلى حد بعيد إلى أن أولئك الذين جعلوا من اللغة موضوع دراسة وتأمل كانوا وقت تأملهم هذا يستخدمون اللغة على نحو علمى .

ولا يلزم للانفعالات والمواقف الناتجة عن القضية التى تستخدم استخداماً انفعاليا أن توجه إلى أى شيء تشير إليه القضية ، ويتضح هذا جيداً فى الشعر المسرحى ، غير أن الشعر الذى له بناء مسرحى هو أكثر بكثير مما يفترض الناس ، وكقاعدة نقول: إن القضية فى الشعر تثير مواقف أعم وأوسع بكثير فى اتجاهها من الإشارات التى تتضمنها هذه القضية ، وإن إغفال هذه الحقيقة يؤدى إلى الكثير من التحليل اللغوى الخارج عن الموضوع ، ويصدق هذا الكلام أيضاً على تلك الأقوال النقدية عن الشعر التى هى أقوال انفعالية والتى كانت سبب هذه المناقشة . ومن الواضح أنه ما من أحد يستطيع أن ينجح فى قراءته للشعر بدون أن يميز بوضوح - واعياً أو غير واعٍ - بين هذين الاستعمالين للكلمات ، ولسنا بحاجة إلى تأكيد هذه الحقيقة ، ولكننا نقول - علاوة على ذلك - إنه ما من أحد يستطيع أن يفهم تلك الأقوال عن الشعر أمثال قول الدكتور (مكيل) Mackail (الذى ورد فى الفصل الثالث) أو صيحة الدكتور (برادلى) Bradley « إن الشعر روح » أو قول (شيلى) Shelley « إن القصيدة هى صورة الحياة ذاتها معبرة عنها فى حقيقتها الخالدة » أو تلك الفقرات التى اقتبسناها من (كولردج) آنفاً . ما من أحد يستطيع أن يفهم هذه الأقوال دون أن يميز بين قول قضية من القضايا وبين إثارة موقف أو التعبير عن موقف . إن كثيراً جدا من الشعر المنحط قاله أصحابه ظنًا منهم أنه نقد ؛ وإن الخلط بين هذين

الضربين من النشاط من جانب الكتاب والقراء - على حدٍ سواء - هو السبب الرئيسى فى تأخر الدراسات النقدية ، كما أنه هو المسئول عما فى كثير من الجهود الإنسانية الأخرى من حمق وبطلان ، وإن كنا غير مضطرين لتبيان هذا الأثر هنا بالتفصيل ، ويكفينا أن نقول إن التمييز بين النثر والشعر - إذا جاز لنا أن نصوغ هذا التمييز على هذا النحو - ليس مجرد مسألة أكاديمية ، فلا تكاد توجد مشكلة خارج ميدان الرياضيات لا يعقدها إهمال هذا التمييز ، ولا تكاد توجد استجابة انفعالية لا تشلها عوامل دخيلة لا علاقة لها بالموضوع ، ولن توجد ثورة فى شئون الإنسان تفوق تلك الثورة التى من الممكن أن توجدها مراعاة هذا التمييز على نطاق واسع .

وهناك خطأ بالذات لابد من ملاحظته ، خطأ يوجد دائمًا فى المناقشات النقدية وفى الواقع هو ذاته المسئول عن نظريات الكشف : إن كثيرًا من المواقف التى تنشأ مستقلة عن أية إشارة - أى التى تنشأ بواسطة التفاعل والتوفيق بين دوافع أثيرت عن طرق أخرى غير الإشارات - قد تعضدها بصفة مؤقتة معتقدات ملائمة يصدقها المرء كما يصدق المعتقدات العلمية . وفيما يتعلق بهذا التعضيد فإن صدق هذه المعتقدات أو كذبها أمر لا يهم ، فالأثر المباشر واحد فى كلتا الحالتين (الصدق أو الكذب) ، وحينما يكون الموقف مهما يزداد الإغراء على إقامته على أساس من إحدى الإشارات ينظر إليها كما ينظر إلى الحقائق العلمية الثابت صدقها ؛ وبهذه الوسيلة يعرض الشاعر نتاجه للدمار ، فمثلاً يقدم لنا (وردزورث) مبدأ وحدة الوجود ويعرض غيره مبادىء « الإلهام » و « المثالية » و « الكشف » .

وتأثير ذلك مزدوج : إذ يكتسب الموقف مظهر الثبات والأمان ، لأنه يبدو كما لو كان للموقف ما يسوغه ؛ وفى الوقت عينه لا يصبح من الضرورى المحافظة على هذا الموقف بواسطة تلك الوسيلة الأخرى الأصعب التى تنتمى للفنون ، أو إعارة الشكل الفنى الاهتمام الكافى ، ويعتمد المؤلف على أن القارئ سيقوم بما هو أكثر من نصيبه ، ومن الواضح أن كلا الأثرين غير مرغوب فيه ، إذ بهذه الوسيلة يصبح الموقف - الذى أدخل المعتقد من أجله - أقل ثباتًا بدلاً من العكس ، فحينما يكون المعتقد هو الذى أثر فى الموقف، فإن الموقف يتداعى من أساسه بمجرد زوال المعتقد .

حقا إنه من الممكن استعادة الموقف فيما بعد بوسائل أخرى أكثر ملاءمة ، ولكن هذا موضوع آخر ، ومثل هذه المواقف جميعًا زوالها أمر محتمل الوقوع ؛ فالعلاقات المنطقية بينها وبين المعتقدات العلمية الحقة هي على الأقل علاقات واهية ، وهناك اعتبار آخر ألا وهو أن تلك المواقف التي لا تنشأ بالوسيلة الملائمة ، وإنما تصل إليها من أقصر الطرق ، نادرًا ما تكون في قوة المواقف الأخرى وعنفوانها ؛ وهي تختلف عن المواقف التي تولد على نحو طبيعي في أنها تحتاج عادةً إلى إثارة متزايدة في كل مرة تعرض فيها من جديد ، فلكي يولد المعتقد نفس الموقف ينبغي له أن يزداد حماسة وقوة وينبغي لصاحبه أن يزداد إيمانه به عمقًا وحرارة يومًا بعد يوم ، فعلى المؤمن إذن أن يجتاز نوبات الإيمان الواحدة تلو الأخرى وفي كل مرة يعاني محنة أشد .

ولا شك أن هذا الإحلال لمبدأ فكريٍ محل القصيدة أو العمل الفني تسهل ملاحظته في حالة الدين أكثر من غيرها ، فالإغراء على فعل ذلك في الدين أكبر بكثير منه فيما عداه ، فبدلاً من التجربة التي هي استجابة مباشرة لمجموعة منتقاة من إمكانيات الإثارة نجد استجابة غير مباشرة جدا ، نقوم بها ، لا إزاء ما نخضع له من المؤثرات الفعلية في العالم ، ولكن إزاء ضرب خاص من المعتقد عن حالة خاصة من الأشياء[1] ، إن الشعر كله يحتوي على قضية شرطية محذوفة لها وجود ضمني فيه ، هذه القضية هي : إذا كانت الأشياء هكذا إذن يتبع ذلك أن .. وعلى هذا النحو تنمو الاستجابة ، وبعبارة أخرى فإن رحابة الاستجابة ودقتها ، وسلطانها وقوتها ، تعتمد جميعًا على ذلك التحرر من التقرير الفعلي في جميع الحالات التي يكون المعتقد فيها موضع شك على أي أساس كان .

فالتقرير الفعلي يتضمن الكبت والحذف على نطاق غير محدد قد يقضي على « كمال » التجربة ووحدتها ، كما أن التقرير يكاد يكون دائمًا لا ضرورة له ، فإذا

(١) قارن الفصل العاشر ولا سيما الفقرة الأخيرة ، نظرًا لأنه قد يساء فهم هذاالكلام . وإذا كان الاعتقاد بوجود «عدالة تقوم على الثواب والعقاب من شأنه أن يقضي على قصيدة Prometheus Unb- pound بروميثيوس طليقًا ، فكذلك يقضي على هذه القصيدة الاعتقاد بأن العصر الألفي السعيد وشيك الحدوث ، ومن الصعب جدًا أن يجد القارئ طريقه بوضوح بين هذين الخطرين المضادين ولعل من الأفضل أن ندع القارئ يتأمل بمفرده التمييزات اللازمة بدلاً من أن نستقصيها نحن إلى أبعد من ذلك في حدود تلك المصطلحات القاصرة التي لا يوجد سواها لدينا الآن .

أمعنا النظر وجدنا أن كبار الشعراء – من حيث هم شعراء – يتحاشون التقرير ، وإن كانوا غالبًا لا يتحاشونه من حيث هم نقاد ، ولكنه من السهل – عن طريق تعديل طفيف فى أسلوب تناولنا للشعر – أن نحول الخطوة الأولى إلى عملية إيمان وتصديق، وبذلك نجعل الاستجابة بأسرها تعتمد على اعتقاد نصدقه كما نصدق الحقائق الواقعة ، وحتى حينما يكون المعتقد صادقًا فقد يكون الضرر الذى يلحق بالتجربة من حيث هى كل عظيمًا فى حالة شخص لا تتوفر لديه أسباب كافية للإيمان بهذا المعتقد مثلاً ، والزيادة المؤقتة فى الحيوية – التى هى علة الاعوجاج – لا تكفى للتعويض عن هذا الضرر ، ويمكننا أن نأخذ – كمثل سهل لذلك – مجموعة القصائد التى اختارها شاعر القصر[١] ونشرها باسم The Spirit of Man ونحن لا نتردد فى ذكر هذا المثل لأن المقطوعات المختارة فى هذه المجموعة تدل على ذوق كامل وتمييز دقيق ، ولكن من الجلى أن تحويل هذه القصائد إلى تقرير لفلسفة ما من شأنه أن يحط من قدر هذه القصائد ويحد من قيمتها ويقلل منها ، وإن استخدام المقتبسات الشعرية كعناوين للفصول عرضة للاعتراض نفسه ، إن التجربة التى تعقب قراءتها قد تبدو شبيهة جدا بالتجربة التى تولدها القراءة الحرة ، أقول إن تأثيرها قد يبدو متشابهًا ، ولكن كل الشواهد التى يمكن الاعتماد عليها – كالتأثيرات اللاحقة مثلاً – إنما تبين أنهما مختلفتان ، فالاختلاف الشاسع فى الوسائل التى تولد عن طريقها التجربتان هو أيضًا سبب كافٍ لافتراض أنهما مختلفتان ، ولكن هذا الاختلاف لا يظهر جليًا ، وسبب غموضه هو ما فى كلمة « اعتقاد » أو « تصديق » من التباس .

إنه لا توجد مصطلحات كثيرة تسبب من المتاعب فى علم النفس أكثر مما تسببه كلمة « اعتقاد » أو « تصديق » ، مهما بدا فى هذا القول من خطورة التهمة . فمعنى كلمة التصديق حينما نقول إننا نصدق قضية علمية يختلف عن معناها فى قولنا إننا نصدق كلامًا انفعاليا سواء كان هذا الكلام سياسيا مثل « إننا لن نغمد سيوفنا » أو نقديا مثل « إن تقدم الشعر أبدى » أو شعريا . وكلا المعنيين معقد وصعب التحديد ؛ ولكننا فيما يبدو نفترض عادةً أنهما نفس المعنى ، أو أنهما يختلفان فقط فى نوع

(١) روبرت بردجز Robert Bridges

الشواهد المتيسرة ودرجتها ، وقد نستطيع أن نعرّف التصديق العلمى بأنه هو التهيؤ للسلوك كما لو كانت الإشارة التى ترمز لها القضية التى نصدقها صادقة ، التهيؤ للسلوك فى « جميع » الأوضاع التى يمكن أن تدخل فيها القضية ، ولا شك أن هذا التعريف التخطيطى يحتاج إلى شىء من التفصيل لكى يصبح كاملاً ، ولكنه ربما كان كافيًا لأغراضنا الحالية ، أما العنصر الآخر الذى يحتويه تعريف التصديق عادةً ، أى الشعور أو الإحساس بالقبول ، الشعور بأن « هذا الكلام هو الحقيقة ، إذن فاقبله » ، غالبًا مايكون غائبًا فى التصديق العلمى ، وغير لازم له .

أما التصديق الانفعالى فهو مختلف جدا ، حقا إن التهيؤ للسلوك - كما لو كانت الإشارة صادقة - غالبًا ما يكون متضمنًا فى هذا التصديق ، ولكن الأوضاع والظروف التى يبقى هذا التهيؤ فيها محدودة ضيقة ، كذلك مجال السلوك يكون عادةً محدوداً ، تأمل مثلاً ضروب القبول التى يتضمنها فهمنا لمسرحية مثلاً ، إنها تؤلف فيما بينها نظامًا يتوقف تصديق أى عنصر فيه على تصديقنا لبقية العناصر الأخرى ، وطالما كان قبول هذا النظام النامى بأسره يؤدى إلى استجابة ناجحة ، نعم إن بعضها يأخذ صورة القضية الشرطية « إذا حدث هذا فلابد أن يتبعه ذاك » أى أنه معتقدات عامة من النوع الذى جعل أرسطو فى الفقرة التى اقتبسناها آنفا يصف الشعر بأنه أكثر تفلسفًا من التاريخ لأنه يدور فى أساسه حول الحقيقة الكلية ، ولكننا إن أمعنا النظر فى معظم الأمثلة لهذه المعتقدات تبين لنا أننا لا نصدقها إلا فى الظروف الخاصة للتجربة الشعرية ، فنحن نقبلها كشروط للتأثيرات التالية ، أى لمواقفنا واستجاباتنا الانفعالية ، ولا نقبلها أو نصدقها كما نصدق قوانين الطبيعة التى نتوقع صدقها فى جميع الأوقات ، ولو كانت الضرورات المسرحية قوانين علمية فعلاً لأمكننا أن نعرف عن علم النفس أكثر بكثير مما يزعم أى رجل معقول أننا نعرفه ، ولا أدل على أن تلك المعتقدات « فيما يتعلق بضرورة أو احتمال سلوك أو حديث فرد له شخصية معينة على نحو معين » - تلك المعتقدات التى يبدو أن معظم الدراما تعتمد عليها - لا أدل على أنها غير علمية ، وعلى أننا لا نصدقها إلا من أجل آثارها المسرحية من أننا نهجر هذه المعتقدات بسهولة إذا قضت المصلحة أن نصنع ذلك والاستحالة الطبية لكلام « دزدمونة » بعد خنقها ربما كانت مثلاً جيداً لذلك .

وإن الغالبية العظمى للمعتقدات المتضمنة فى الفنون هى من هذا النوع ، فهى أشياء نقبلها مؤقتًا ، ونصدقها فقط فى ظروف خاصة (فى الحالة الذهنية التى هى القصيدة أو العمل الفنى) ، ونقوم بعملية القبول هذه من أجل « التجربة الخيالية » التى تعتمد عليها ، وإن الفرق بين هذا التصديق الانفعالى والتصديق العلمى ليس فرقًا فى الدرجة ، ولكنه فرق فى النوع ، فهما متشابهان من حيث كونهما إحساسيين ، ولكنهما من حيث كونهما موقفين يختلفان فى النظام والتكوين اختلافاً له نتائجه الواسعة المدى .

ويبقى لنا أن نناقش مجموعة أخرى من التأثيرات الانفعالية يمكن أيضًا أن تسمى معتقدات ، وهى تحدث عادةً فى نهاية الاستجابة ، بدلاً من حدوثها فى أولها أو فى منتصف الطريق ، ولذلك فليس من المحتمل الخلط بينها وبين المعتقدات العلمية، فنحن نجد- فى أغلب الحالات - أن حالة الذهن بأسرها التى تتركنا فيها القصيدة أو قطعة الموسيقى (أو على نحو ربما كان أكثر ندرة الفنون الأخرى) هى من النوع الذى من الطبيعى أن نصفه بأنه حالة تصديق أو اعتقاد ، فبعد مضى القبول المؤقت وبعد أن تكون الإشارات المفردة وارتباطها التى تؤدى إلى الاستجابة النهائية قد نسيت ، قد يتبقى لدينا موقف وانفعال يبين لنا الاستبطان أن له جميع مميزات التصديق ، وهذا التصديق الذى هو نتيجة التجربة وليس علتها هو المصدر الرئيسى لذلك الخلط الذى تقوم عليه نظريات الكشف .

وإذا تساءلنا فى هذه الحالات عن ماهية ما نصدقه فمن المحتمل أننا نتلقى ونعطى إجابات غامضة ومتباينة ، فكما هو معروف جيداً ، وكما يمكن تبيانه عن طريق تعاطى جرعات خاصة من الكحول والحشيش وعلى وجه خاص جرعات من أكسيد الأزوتوز ، إن إحساسات تصديق قوية ترتبط بسهولة بأية إشارة تقريبًا ، وتشوه هذه الإشارة لأغراضها الخاصة، فقليل من الناس الذين لم يجربوا لحظات الكشف التى يولدها أكسيد الأزوتوز يدركون قدرتهم على التصديق أو مقدار ما فى أحاسيس التصديق من صفة الطفيليات ، وهكذا فحينما تتركنا قراءتنا لقصيدة « أدونيس » Adonais (لشيلى) مثلاً فى موقف انفعالى قوى يبدو لنا أنه موقف

تصديق ، يسهل علينا جدا أن نظن أننا نصدق فكرة الخلود أو البقاء أو أى شيء آخر يمكن تقريره ، ويسهل علينا أيضًا أن نعزو قيمة القصيدة إلى هذا الأثر المزعوم ، أو على العكس نتأسف لأن القصيدة تعتمد على هذه النتيجة المشكوك فى صحتها علميا . إن الاعتقاد العلمى يختلف عن مثل هذا الاعتقاد الانفعالى فى أنه اعتقاد فى « أن كذا وكذا » ، إذ يمكن تقريره بدرجات من الوضوح تتفاوت طبقًا للحالة ، ولكنه يمكن صياغته فى صورة ما دائمًا . إن بعض الناس يجدون صعوبة فى قبول فكرة اعتقاد لا موضوع له ، اعتقاد ليس فى شيء ولا عن شيء ، أى اعتقاد لا يمكن تقريره ، ومع ذلك فإنه يبدو أن معظم معتقدات الأطفال والشعوب البدائية وأولئك الذين لا يفكرون على نحو علمى بصفة عامة هى من هذا النوع ، وإن الطبيعة الطفيلية للاعتقاد تنزع إلى خلع الغموض على المسألة ، إن ما يجب التمييز بينه هو الاعتقاد الذى يقوم على أساس من الواقع ، أى الذى مصدره الإشارة ، والاعتقاد الذى مصدره أشياء أخرى ، والذى يربط ذاته بأية إشارة يستطيع أن يعتمد عليها .

والرأى القائل بأن الاعتقاد الذى لا موضوع له شيء مضحك أو ناقص هو رأى متحيز مصدره الخلط وحده ، حقا إن مثل هذا الاعتقاد لا مكان له فى العلم بلا شك، ومع ذلك فهو فى ذاته غالبًا ما تكون له قيمة عظمى ، على شريطة ألا يجد لنفسه موضوعًا غير مشروع ، إن الاعتقاد الذى لا موضوع له والذى يتنكر فى شكل اعتقاد فى هذا الموضوع أو ذاك هو وحده الشيء المضحك ، وهو فى أغلب الأحيان يكون مصدر خطر ومضايقة ، وهذه المواقف الانفعالية - حيثما لا يسمح لها بالتدخل فى تطور الإشارة - قد تكون من أهم الآثار التى يمكن للفنون أن تحدثها ومن أعظمها قيمة ، الأمر الذى تنادى به نظريات الكشف فى صور بالغة الغرابة .

وغالبًا ما يقال إن الأجيال الحديثة تعانى من التوتر أكثر مما كانت تعانى منه بعض الأجيال السابقة على الأقل ، وقد اقترح الناس أسباباً كثيرة يفسرون بها هذه الظاهرة ، ومما لا شك فيه أن أنواع الأمراض العصبية الشائعة يبدو أنها تغيرت ، ومن الأسباب التى ربما لا يلاحظها الناس كما ينبغى والتى قد تفسر ذلك هو تداعى التفسيرات التقليدية للكون ، والتوتر الذى تفرضه المحاولة اليائسة لتوجيه العقل

بواسطة المعتقدات العلمية وحدها . ففي عصر ما قبل العلم كان الرجل الذى يؤمن إيمانًا عميقًا بالتفسير الكاثوليكى للعالم مثلاً يجد أساسًا كافيًا لجميع مواقفه الرئيسية تقريبًا فيما كان يعتبره حينئذ الحقيقة العلمية ، وربما كان من الأعدل أن نقول إن الفرق بين الحقيقة المبرهن على صدقها وبين الوهم المقبول لم يفرض نفسه عليه ، أما اليوم فقد تغير كل ذلك ، وإذا حدث أن آمن المرء بهذا التفسير الكاثوليكى الآن وكان على قدر من الذكاء فإنه لا يمكنه أن يصنع ذلك دون صعوبة كبيرة ودون توتر يكاد يكون متصلاً ، كذلك فإن الرجل الذى يشك فى كل شىء يمثل ظاهرة حديثة بلا شك ، ذلك لأن أولئك الذين عارضوا فى الماضى المعتقدات المقبولة فى عصرهم كانوا عادةً لا يصدقونها لأنهم كانوا يصدقون أو يؤمنون بشىء مختلف وإن كان من نفس النوع . حقا إن هذه الموضوعات قد عالجها المحللون النفسانيون ، ولكنهم لم يعالجوها على أساس فهم جلى للموقف ، فمدرسة فينا[1] تريد أن تجعلنا ننبذ كليةً ما هو قديم وعفا عليه الدهر ، على حين أن مدرسة زيوريخ [2] تود أن تقدم لنا مجموعة جديدة من الخرافات ، ولكن الشىء الذى نحن فى حاجة إليه فى الواقع هو عادة ذهنية تسمح لكل من الإشارة ونمو المواقف بكيانه المستقل ، وهذه العادة لا يمكن الوصول إليها طفرة ولا هى من النوع الذى يجده معظم الناس سهلاً ميسورًا ، فإننا نحاول يائسين أن نقيم مواقفنا على أساس من الاعتقاد فى الحقائق المبرهن على صدقها أو المقبولة على نحو علمى ، ونحن بذلك إنما نضعف من أساسنا الانفعالى ، فالمسوّغ الوحيد لموقف من المواقف هو نجاحه بالنسبة لحاجات الكائن ، ولا تسوغه صحة الآراء التى قد تبدو علته وأساسه ، والتى تكون فى الحالات الباثولوجية هى ذاتها علة الموقف وأساسه . إن مصدر مواقفنا يجب أن يكون فى التجربة ذاتها ، ولنقارن فى ذلك مدح (ويتمان) Whitman للبقرة التى لا تشغلها روحها ، إن آراءنا فيما يتعلق بالحقيقة والمعرفة والتصديق ليست بالضرورة متضمنة فى أى من مواقفنا إزاء العالم بصفة عامة ، أو إزاء نواحٍ خاصة فيه ، ونحن حينما

(١) يقصد أتباع فرويد . (المترجم) .
(٢) يقصد أتباع يونج . (المترجم) .

ندخلها فى هذه المواقف - أو حينما يدفعنا الشذوذ السيكولوچى ، الذى من السهل علينا أن نقع فيه - إلى أن نجعلها أساس تكيفنا ، عندئذ نواجه هذا الخطر الجسيم ، وهو اضطراب كياننا فى المستقبل فى نواحٍ أخرى .

ويجد الكثيرون صعوبة كبرى فى قبول هذا الوضع أو حتى فى فهمه ، لقد ألِفوا اعتبار « الحقائق المعترف بصحتها » الأساس الطبيعى الذى تقوم عليه المواقف بحيث إنهم لا يستطيعون أن يتصوروا إمكان وجود فرد تنتظم دوافعه على نحو غير ذلك ، فالرجل الواقعى الذى يؤمن بالمذهب الوضعى والرجل الذى يتبع أحد الأديان عن يقين ، كلاهما يقابل نفس الصعوبة ولكن من طرفين متضادين ، فالرجل الأول فى أفضل الأوضاع يعانى من افتقاره للمادة الكافية لنمو مواقفه ، بينما يعانى الرجل الثانى من الرق الفكرى ومن النفاق اللاشعورى ، فالأول يقضى على نفسه بالموت جوعًا ، بينما نجد أن الثانى أشبه ما يكون بالخنزير الصغير فى المثل المعروف والذى اختار أن يبنى بيته من الكرنب ، ثم أكله فجاء الذئب المرعب وافترسه بمخلبه والتهمه . إن الإدراك الواضح غير المتحيز لطبيعة العالم الذى نعيش فيه ، ونمو المواقف التى تمكننا من أن نعيش فيه على نحوٍ بديع كلاهما ضرورتان ، ولا يمكن إخضاع أحدهما للآخر ، بل إنهما يكادان أن يكونا مستقلين ، وليست العلاقات التى توجد بينهما فى حالة الأفراد ذوى التنظيم الجيد إلا مجرد أشياء عارضة ، وإننى أدعو أولئك الذين يشق عليهم قبول هذا الكلام إلى تأمل الأثر الذى تولده فى نفوسهم تلك الأعمال الفنية التى تجعلهم ينسجمون مع الوجود على نحوٍ بيّن. إن التجربة المركزية للتراجيديا وقيمتها الأساسية هى موقف لا غنى عنه لكل حياة اكتمل نموها . ومع ذلك فما هى تلك الحقائق التى يبرهن العلم على صدقها أو التى نقبلها أو نصدقها كما نقبل ونصدق الحقائق المبرهن على صدقها والتى لها علاقة بالمسألة أثناء قراءتنا «للملك لير» مثلاً ؟ الجواب هو أنه لا توجد أى من هذه الحقائق، وعلى نحو أكثر وضوحًا نجد أن فى تجارب بعض الموسيقى والعمارة والتصوير المجرد تولد مواقف وتتطور ، مواقف من الواضح أنها لا تعتمد على أى اعتقاد فيما يتعلق بالواقع ، وليست هذه التجارب بالتجارب الشاذة إلا فى كونها محمية عن

طريق الصدفة من ذلك الشذوذ الخطير الذى يقع فيه العقل ، أقول « الشذوذ » لأن المزج بين المعرفة والاعتقاد أو التصديق هو فى الواقع شذوذ من شأنه أن يحط من قيمة هذين الضربين من النشاط .

وليس من الصعب تفسير هذه الاعتقادات التى لا موضوع لها والتى - على الرغم من كونها مجرد مواقف - يبدو عليها مظهر المعرفة ، فأحد أجهزة الدوافع التى لا تتكيف عادةً مع ذاتها أو مع العالم يجد شيئًا يحقق له النظام ويهيئ له نشاطًا ملائمًا ، فيعقب ذلك إحساسٌ خاص بالراحة والهدوء وبالنشاط الحر المطلق ، وإحساس بالقبول ، أو بشىء أكثر إيجابية من مجرد القبول ، وهذا الإحساس هو السبب الذى يمكن الناس من تسمية هذه الحالات حالات اعتقاد ، فهى تشترك فى هذا الإحساس مع الحالة التى تعقب الرد الجازم عن سؤال من الأسئلة مثلاً . إن معظم عمليات التكيف فى الموقف تتضمن هذا الإحساس بدرجة ما ، وإن كانت تلك العمليات المألوفة منها والتى تتكرر كثيرًا بانتظام ، مثل الجلوس إلى المائدة لأكل اللحم أو التمدد على السرير ، تنزع إلى فقدانه بالطبع ، ولكن إذا كانت الحاجة للموقف المطلوب قائمة منذ وقت طويل ، وحينما يكون حلول الموقف غير متوقع وطريقة حدوثه معقدة وغير مفهومة ، أى حينما لا نعرف أكثر من أننا لم نكن مهيئين من قبل للمعيشة فى إحدى نواحى الحياة وأننا الآن قد أصبحنا مهيئين لذلك ، حينئذ نجد أن الإحساس الذى يعقب كل ذلك قد يكون حاداً جدا ، وهذه هى المناسبات التى يبدو لنا فيها أن الفن يرفع عن كاهلنا عبء الوجود ، وأننا أنفسنا نتأمل صميم الأشياء ، وأننا نرى كل شىء على حقيقته ، وأن رؤيتنا قد اتضحت ، وأننا أصبحنا نشارك فى لحظة كشف ورؤيا .

لقد سبق أن عالجنا بالتفصيل هذه الحالات الشعورية ومالها من أساس تخمينى فى الدوافع ، ونستطيع الآن أن نعتبر أن هذا الإحساس - بانكشاف معنى الأشياء وموقف التهيؤ والقبول والفهم هذا الذى أدى إلى نظريات الكشف العديدة - لا يعنى معرفة بالفعل وإنما يمكننا أن نفهمه على حقيقته ونقول إنه الشعور المصاحب لنجاح

تكيفنا مع الحياة ، غير أنه لابد لنا من أن نسلم بأنه وحده ليس دليلاً أكيداً على أن تكيفنا هذا كافٍ أو بديع ، فحتى المؤمنون أعمق الإيمان بنظريات الكشف يعترفون بأنه قد توجد لحظات كشف زائفة ، وطبقًا لتفسيرنا نحن يصبح من المهم جدا أن نميز بين ذلك « الإحساس بالمعنى » الذى يدل على أن كل شىء على ما يرام وشبيهه الذى لا يدل على ذلك ، حقا إن أى « إحساس بالمعنى » يدل على أن شيئًا ما « على ما يرام » ، وإلا لما كان هناك قبول أو تصديق ، بل نفور وتكذيب ، والسؤال الحقيقى الذى يجب طرحه هو الآتى : ما هو هذا الشىء ؟ فمثلاً بعد التعديل الغريب الذى يحدث فى دوافعنا المكبوتة والمتحررة الذى يعقب تناولنا جرعة من الكحول غالبًا ما نجرب إحساسًا بالكشف يبدو أنه على درجة غير عادية من القوة ولا شك أن هذا الإحساس بالمعنى دليل على أن كل شىء يسير على ما يرام فى هذه اللحظة فيما يتعلق بحالة الكائن العضوى الراهنة ، ولكن عندما تزول هذه الحالة الخاصة العابرة للجهاز وتحل محلها حالة التكيف العادى الأكثر ثباتًا وفائدة فإن سلطان الكشف أو الرؤيا يتلاشى ، ويتبين لنا حينئذ أن ما كنا نصنعه ليس مطلقًا بالشىء الرائع أو المرغوب فيه كما كنا نظن من قبل ، وأن اعتقادنا كان مجرد هراء ، وهذا هو الوضع أيضًا ، وإن كان أقل وضوحًا ، فى حالة لحظات عدة يبدو لنا فيها كما لو كان العالم يكشف لنا عن وجهه الحقيقى .

إن الصعوبة الأساسية فى جميع نظريات الكشف كانت دائمًا فى كيفية اكتشاف طبيعة الشىء الذى يكشف لنا ، فلو كانت هذه الحالات الذهنية معرفة حقة لكان من الممكن تقرير طبيعة الشىء المعروف ، إنه من السهل غالبًا أن نجد شيئًا ما بمقدورنا أن نفرض أنه الشىء الذى نعرفه ، فإحساسات التصديق كما رأينا ذات طابع طفيلى ، وهى تنزع إلى أن تربط أنفسها بشتى الموضوعات ، وفى الأدب بوجه خاص يسهل العثور على هذه الموضوعات . ولكن فى الموسيقى ، وفى فنون التصميم غير التمثيلية ، فى العمارة وفى الخزف مثلاً لا يسهل أيضًا العثور على شىء يمكن تصديقه أو على موضوع يمكن الاعتقاد به ، ومع ذلك فإن « الإحساس بالمعنى » لا يقل

شيوعًا [1] فى هذه الفنون الأخرى عنه فى فن الأدب ، وإن من ينكر ذلك يبرهن عادةً على أن اهتمامه محدود ومقصور على الأدب .

ولقد جابه الناس عادةً هذه الصعوبة بقولهم إن المعرفة التى نحصل عليها عن طريق الكشف معرفة غير عقلية ، معرفة لا يمكن وضعها فى صيغة عقلية ، وهذا قول جميل ، ولكن إذا كان كذلك فلم نسميها معرفة على الإطلاق ؟ إنها إما فى مقدرها تعضيد أو معارضة الأشياء الأخرى التى نسميها معرفة ، مثل قوانين الدنميقة (علم القوة الحرارية) ، وفى مقدورنا أن نقررها ونربطها بما نعرفه سواها ، وإما هى ليست بالمعرفة وليس فى مقدورنا أن نقررها ، إنه يستحيل علينا أن نسميها معرفة وغير معرفة فى أن واحد ، ولن يخرجنا من هذا المأزق أى تهكم على حدود المنطق ، الأمر الذى يلجأ إليه الذين اختلطت أفكارهم ، إنها فى الواقع لا تشبه المعرفة إلا فى كونها موقفًا وإحساسًا يشبهان بعض المواقف والإحساسات التى قد تصاحب المعرفة والتى غالبًا ماتصاحبها ، ولكن كلمة « المعرفة » ذات قوة انفعالية هائلة من شأنها أن تولد تبجيل أى حالة ذهنية تطلق عليها ، ومثل هذا « الإحساس بالمعنى » من الحالات الذهنية التى هى جديرة بالتبجيل ، ولذلك فلا يدهشنا أن يصر الناس على وصفها بأنها معرفة ، حتى أولئك الذين يحرصون على أن ينزعوا منها جميع الصفات التى تميز المعرفة .

إن ما يقال عنه تقليديًا إنه الشىء الذى نعرفه على هذا النحو الصوفى من خلال الفنون هو « الجمال » ، وهو كائن بعيد مقدس لا يمكن إدراكه بأية وسيلة أخرى ، وهو إحدى « القيم » « المطلقة » « الأبدية »، ولا شك فى أن هذا الأسلوب فى الكلام له القدرة على التأثير فينا انفعاليا بعض الوقت ، ولكن حينما تقل قوة هذا التأثير - كما

(١) قارن قول (جيرنى) The Power of Sound, p. 126 Gurney : « وغالبًا ما يبدو أن العبارة الموسيقية الرائعة ليست موضوعًا حسيًا ، وإنما أشبه « بالتقرير » ، فهى لاتثير لدى المعجب بها تمتمة إعجاب بقدر ما تجبره على أن يوافق عليها بعاطفته » ، وليس تفسيره القائم على الارتباط باللغة كافيًا فى نظرنا ، وهو يضيف قائلاً : إن استخدام مصطلحات مثل « القدرة على التعبير » و « الدلالة » فى نقيض انعدام المعنى والتفاهة يمكن السماح به وذلك بدون أن يكون فى هذا الاستخدام أية إشارة لآراء مفارقة قد يعجز المرء عن فهمها ، أو لنظريات فى التفسير يمكن للمرء أن يدحضها من أساسها » .

يحدث لجميع الأقوال الانفعالية - فهناك وسائل عدة لتطوير هذا الكلام يسهل بها إحياء هذه القوة ، فيقال مثلاً : « إن الجمال أبدى ، ونستطيع أن نقول إنه ظاهر بالفعل كشىء إلهى . إن جمال الطبيعة هو فى الواقع إرهاص للخير المطلق الذى يكمن خلف ما يبدو فى الحياة العضوية من قوة ظاهرة وخلط خلقى .. ومع ذلك فنحن نحس بأن هذه الأشياء الثلاثة هى فى النهاية شىء واحد ، وإن لغة الإنسان لدليل ثابت على الاعتقاد الكلى بأن الخير جميل وبأن الجمال خير وبأن الحقيقة هى الجمال ، ولا نكاد نستطيع أن نتجنب استعمال كلمة « الثالوث » فى هذا المجال ، وإذا كنا نؤمن بوجود إله على الإطلاق فلا يسعنا إلا أن نقول إنها جميعًا شىء واحد ، لأنها جميعًا مظاهر لإله واحد . أما إذا لم نكن نؤمن بوجود إله فحينئذ لا يوجد أى تفسير لذلك »(١) .

حقا إن لغة الإنسان دليل ، ولكنها تدل على الكثير من الأشياء الأخرى ، وفى موضوع جليل كهذا لابد لأشد الكلمات قدرة على توليد الانفعال أن تنشط وتقوم بوظيفتها وإلا كان ذلك أمرًا غريبًا حقا ، « إننا نؤمن فى الدين بأن الله هو الجمال والحياة ، وبأن الله هو الخير والمحبة ، وبأنه لما كان الله هو هذه الأشياء جميعًا لذلك كانت هذه الأشياء جميعًا شيئًا واحدًا ، ولذلك فينبغى تقديس الثالوث فى الوحدة والوحدة فى الثالوث »(٢) . إن من يستطع تفسير اللغة الانفعالية ومن يستطع تجنب الوصول إلى «اعتقادات» غير مشروعة - الذى تغرى به هذه اللغة دائمًا - ليس مضطرا إلى أن يعتبر هذا الكلام « لا معنى له » ، ولكنه من السهل علينا أن نتناول اللغة على نحو خاطئ؛ كما أن المتكلمين أنفسهم غالبًا جدا ما يشجعوننا على ذلك؛ لأنهم أنفسهم يرزحون تحت عبء الأفكار البطالة . ولكنه ينبغى لنا أن نميز جيدًا بين إثارة موقف تبجيلى وبين تقديم تفسير عقلى ، كما يجب عدم تشجيع عادة الخلط بينهما واعتبار إثارة الموقف تقريرًا لحقيقة من الحقائق ، وذلك لأن عدم الأمانة العقلية يزداد خطرًا بقدر ما يكون محوطًا باعتبارات انفعالية مقدسة ، وفضلاً عن ذلك كله فهناك تفسير

(١) Percy Dearmer, The Necessity of Art, p. 180

(٢) A. W. Pollard, ibidem , p. 135

آخر ، تفسير كان من الممكن أن يقبله العالم بهدوء منذ زمن طويل جدا بما يعود عليه بالخير الكثير لو لم يكن الناس على هذا الاستعداد للتضحية بأمانة فكرهم وإحساسهم من أجل فائدة محلية محدودة .

بهذه الكلمات تتم آخر حركة لهذه الآلة التى نفكر بواسطتها ، إننى على دراية تامة بها ، ولقد أنفقت ساعات عدة فى تركيبها ووضع أجزائها بعضها إلى جانب البعض الآخر ، بحيث إننى لا أعتقد أن تشغيلها سيتيسر لجميع القراء على حدٍّ سواء ، ولقد قضيت نصف وقتى فى تبسيط تركيبها ، وفى حذف التجديدات والتحفظات والإشارات إلى آراء أخرى ، والمسائل التى هى موضع جدل ، والتمييزات الزائدة ، ويمكننا أن نقول - من وجهة نظر خاصة - إنه كان من الممكن لهذا الكتاب أن يفيد مع عدم حذفها ؛ ولكنى أردت أن أجعله فى متناول أولئك الذين لم ينفقوا مقدارًا طائلاً من الطاقة فى التفكير فى المسائل المجردة ، وإذا كانت بعض أجزاء هذا الكتاب تبدو فى نظر بعض القراء غير ضرورية - سواء لكونها خارجة عن الموضوع أو لكونها واضحة جدًا وغنية عن الذكر كيفما تكون الحال - فليس لدى ما أضيفه هنا لأجعلهم يغيرون من وجهة نظرهم هذه . كل ما أستطيع أن أقوله هو أننى أطلب من الفئة الأولى من القراء أن يعيدوا النظر فى هذه الأجزاء عسى أن يلحظوا علاقة بينها وبين غيرها ، علاقة لم ينتبهوا إلى وجودها من قبل ، أما أصحاب الفئة الثانية فإننى أذكرهم بأننى أكتب الآن فى عصر تعتبر فيه معظم الأوساط الاجتماعية كل من له اهتمام جدى بالفن من غرائب المخلوقات .

ملحق - فى القيمة

شكا ناقد صديق ، المستر (كونراد أيكن) Conrad Aiken قائلاً إن نظريتنا فى القيمة ليست على قدرٍ كافٍ من النسبية ، وإنها تتضمن بالضرورة العودة عن طريق خفى إلى القيمة « المطلقة » التى بذلنا جهداً كبيراً فى سبيل إبعادها . وإننا نوافق على هذا الكلام فيما عدا عبارة « عن طريق خفى » وما توحى به كلمة « مطلقة » من أن القيمة المطلقة التى نصل إليها هى الشىء نفسه الذى يعنيه المعنى المطلق الذى ناقشناه فى الفصل السادس . إن الغرض من نظريتنا هو تمكيننا من مقارنة التجارب المختلفة من ناحية قيمتها ، وقيمتها كما قلنا مسألة كمية. وباختصار نقول : إن أفضل حياة هى تلك التى يكون فيها أكبر جزء ممكن من شخصيتنا يزاول نشاطه ، وإذا قارنا بين شخصيتين وجدنا أن الشخصية الأفضل هى تلك التى ينشط فيها جزء أكبر دون أن تسودها الفوضى ، إننا جميعًا نعرف أفراداً ذوى إمكانيات واسعة متباينة لدرجة غير عادية ولكنهم يدفعون ثمنًا لرحابة إمكانياتهم بما يعانونه من فوضى ، كما نعرف أفراداً غيرهم يدفعون ثمن ما فى شخصياتهم من نظام بضيق إمكانياتهم . والشىء الذى تحاول أن تفعله هذه النظرية هو أن تقدم لنا مقياساً يمكننا أن نقارن به التجارب المختلفة للشخصية الواحدة ، بل ونقارن به الشخصيات المختلفة . إننا لا نعرف حتى الآن النسب أو المقاييس الدقيقة المطلوبة ، فلا يسعنا إلا أن نعتمد على تقديرات تقريبية وعلامات غير مباشرة، ولكن معرفتنا ما هو الشىء الذى علينا أن نقيسه إذا كان لنا أن نصل إلى نتائج دقيقة ، وكيفية المقارنة ، هى فى ذاتها على الأقل خطوة إلى الأمام فى اتجاه هدفنا ، وقد يفيدنا أن نتأمل الشبه بين النظرية النسبية وما لقيته حديثًا من قبول مطلق وبين هذه الطريقة

الكمية فى مقارنة تجارب الأفراد وميولهم ، هذا وإن كنت شخصيا غير مولع بهذا التشبيه ، ولكن بينما يجد عالم الطبيعة مقاييسه التى يعتمد عليها ، لم تتوفر لدى عالم النفس مثل هذه المقاييس حتى الآن ، وعلاوة على ذلك فإنه من المحتمل أن طرق التنظيم العقلى - التى هى الآن مستحيلة أو قلقة على نحو خطير - ربما تصبح ممكنة بل سهلة فى المستقبل نتيجة لتغير النظام الاجتماعى والظروف المادية ، وهذا الاعتبار الأخير بمثابة كابوس مزعج لأى ناقد . إن ما يتضمنه رأينا النهائى فى القيمة ليس أقل من كل إحساسنا بتاريخ البشرية ومصيرها .

تعليقـــات

الفصل الأول

ميلتون John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) الشاعر الإنجليزى الكبير وأشهر مؤلفاته ملحمته الدينية « **الفردوس المفقود** » ، والإشارة هنا إلى هذه الملحمة .

أرسطو . يشير المؤلف هنا إلى « كتاب الشعر » أولاً

لونجينس "Longinus" من أعظم النقاد القدامى ويعد مقاله « **فى الجلال** » أعظم مقال فى النقد العملى باليونانية ، لا يعرف تاريخ كتابته على وجه التحديد ولكن معظم البحاثة يرجحون أنه كتب قبيل القرن الثالث الميلادى .

هوراس Horace (٦٥- ٨ ق . م .) الشاعر الناقد اللاتينى المعروف . وقد ترجم الدكتور لويس عوض قصيدته الطويلة « **فن الشعر** » إلى اللغة العربية .

بوالو Boileau (١٦٣٦ - ١٧١١) . الشاعر الناقد الفرنسى المعروف . من أقطاب الحركة الكلاسيكية وله قصيدة نقدية مشهورة بعنوان « **فن الشعر** » Art Poetique .

جون دريدن John Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) من أكبر شعراء الإنجليز ونقادهم ويعتبر « أبا النقد الأدبى » فى إنجلترا .

جوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٢ - ١٧١٩) كاتب إنجليزى نبغ فى فن المقالة وله عدة مقالات فى النقد الأدبى .

وليم وردزورث William Wordsworth (١٧٧٠ - ١٨٥٠) الشاعر الإنجليزى الكبير ويعتبر من أقطاب الحركة الرومانتيكية فى الشعر الإنجليزى وله أيضًا عدة مقالات مهمة فى النقد الأدبى .

الفصل الثانى

صمويل تيلور كولردج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤) الشاعر الناقد الإنجليزى الكبير ، يعد من أهم النقاد الإنجليز إن لم يكن أهمهم جميعًا ، انظر كتاب « **كولردج** » تأليف الدكتور مصطفى بدوى فى سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٥) .

توماس كارليل Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) من كتاب إنجلترا ونقادها ، وقع تحت تأثير الأدباء الألمان وكتب عنهم عدة مقالات نقدية مهمة ، كان مفرطًا فى إيمانه بمبدأ الفردية » .

ماثيو أرنولد Matthew Arnold (١٨٢٢ - ١٨٨٨) الناقد الشاعر الإنجليزى المعروف ، ولعله أهم ناقد إنجليزى فى القرن التاسع عشر بعد كولردج ، من أشهر أقواله النقدية إن « الأدب هو نقد للحياة » أى أنه لا ينفصل عن الحياة ، وإن الأدب العظيم يحتوى تطبيقًا للمعانى والأفكار الأخلاقية على واقع الحياة .

جورستاف تيودور فخنر Fechner (١٨٠١ - ١٨٨٧) من علماء النفس والجمال الألمان ، وأهم كتاب له فى ميدان الجمال هو « **المدخل إلى علم الجمال** » ، حاول أن يطبق مناهج علم النفس التجريبى على المعطيات الجمالية البسيطة فقام بعدة تجارب على بعض الأشكال الهندسية البسيطة والألوان المنفردة وانتهى إلى بعض القوانين التقريبية العامة مثل قانون تداعى المعانى وقانون الاقتصاد .

تولستوى Tolstoy (١٨٢٨ - ١٩١٠) الروائى الروسى العظيم ، ألّف كتابًا فى النقد تحت عنوان « ما هو الفن ؟ » أثار ضجة كبرى لأنه يهاجم فيه معظم ما يعتبره الناس فنًا ، لاداعى للتعريف به هنا إذ يناقش رتشاردز آراءه فى عدة مواضع فى كتابه .

كانط Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) الفيلسوف الألمانى الكبير وواضع المذهب المثالى فى القرن الثامن عشر .

هيجل Hegel (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيلسوف القرن التاسع عشر فى ألمانيا ومن أهم المفكرين فى ميدان علم الجمال .

الفصل الثالث

بنديتو كروتشى Benedetto Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) ، الفيلسوف الإيطالى المعروف ، وضع كتاباً فى علم الجمال كان له تأثير كبير على المشتغلين بالفن فى أوائل هذا القرن ، ومذهبه فى الفن لا يخلو من اللبس لأنه يستعمل كلمة « الفن » بمدلول غير مدلولها الشائع فالفن عنده حدس وتعبير عن انطباعات ، ولكن هذا التعبير يكتمل وهو لايزال فى ذهن الفنان ولذلك فهو مقصور على العالم الباطن ، أما عملية صياغة هذا التعبير فى قالب خارجى كاللغة والألوان والأنغام مثلاً فهى فى نظر كروتشى شىء أخر ولا علاقة لها بالفن ، ومن ثم فالفن عنده لا دخل له بالتوصيل ، ولعل هذا يفسر لنا لماذا يهاجمه رتشاردز هجوماً عنيفاً فى مواضع كثيرة من كتابه ، فالتوصيل فى نظرية رتشاردز له أهمية قصوى فى الفنون جميعاً .

The May Queen : قصيدة للشاعر الإنجليزى **تنيسون** Tennyson (١٨٠٩ - ١٨٩٢) كتبها فى بداية حياته وليست من أجود شعره .

جيوتو Giotto (١٢٦٦ - ١٣٣٧) المصور الفلورنسى الكبير الذى بدأ الحركة الواقعية فى التصوير فى تاريخ الفن الأوروبى .

توماس ريمر Thomas Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) أحد النقاد الإنجليز فى القرن السابع عشر ويمثل المذهب الكلاسيكى المتطرف فى النقد . هاجم مسرحيات شكسبير هجوماً تعسفياً لعدم تحقق القوانين الكلاسيكية فيها مثل الوحدات المسرحية الثلاث وقانون التناسب وما إلى ذلك .

الدكتور صموبل جونسون Dr. Samuel Johnson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) من أكبر أدباء إنجلترا ونقادها فى القرن الثامن عشر ، من أهم مؤلفاته النقدية «**سير الشعراء**» وفيها يعرض لحياة ميلتون وأعماله ضمن غيره من الشعراء ، ويشير رتشاردز هنا إلى رأيه فى الناحية الشكلية من شعر ميلتون ، لقد تخلص ميلتون من القافية كليةً فى ملحمته « **الفردوس المفقود** » كيلا يضطر القارئ أثناء قراءته لها إلى الوقوف عند نهاية كل بيت بوصوله إلى القافية ، واستعاض عن القافية بوسائل أخرى تسمح للقارئ بالوقوف فى مواضع أخرى غير نهاية كل بيت وذلك بغية تحقيق التنوع وتجنباً

للرتابة والملل ، ولكن الدكتور جونسون كان ممن يؤمنون بوجوب القافية فى الشعر الإنجليزى ولذلك فقد انتقد « وقفات » ميلتون بشكل تعسفى .

الكزاندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨ - ١٧٤٤) أعظم شعراء الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ، وكان يمثل الاتجاه الكلاسيكى المعتدل فى إنجلترا ، والذى يقصده رتشاردز هنا هو موجة التقليد الأعمى لشعر بوب التى اجتاحت الشعر الإنجليزى عقب نجاح هذا الشاعر والتى انصبت على تقليد النواحى الشكلية السطحية فى أسلوبه .

دافيد David (١٧٤٨ - ١٨٢٥) المصور الفرنسى الذى حاول تقليد الفن الإغريقى القديم .

سيزان Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) المصور الفرنسى الشهير ، كان له أسلوب فردى فى التصوير يميزه عن غيره ، وهو يدعى بحق أبا الفن الحديث ؛ لأنه كان ينزع إلى « التجريد » فى صوره ولاسيما فى لوحاته الأخيرة واعتمد على الألوان والأحجام بدلاً من المنظور ، وأكد الأشكال الهندسية للأشياء دون أن يسعى إلى تقليد هذه الأشياء ، حاول تقليد أسلوبه كثيرون من صغار الفنانين .

بندار Pindar (٥٢٢ - ٤٤٢ ق . م .) الشاعر اليونانى الغنائى الكبير . أصبحت أناشيده أو قصائده الغنائية (odes) نموذجًا حاول تقليده عدد كبير من شعراء الغرب حتى القرن الثامن عشر فى إنجلترا على الأقل .

الفصل الرابع

«نظرية الجشطلت» Gestalt أو نظرية الصيغ ، وهى نظرية فى علم النفس نشأت فى ألمانيا فى أوائل هذ القرن كرد فعل للنظرية الذرية فى شتى صورها ، وتعارض المدرسة السلوكية كما تعارض مدرسة الاستبطان . وتقول هذه النظرية إن السلوك والعمليات الذهنية لايمكن تحليلها إلى وحدات أولية ؛ لأن هذه العمليات لا تتألف من مجموعة من العناصر البسيطة المنعزلة ولكن كلاً منها عبارة عن نظام أو صيغة تتصف بالنظام والتماسك منذ البداية بحيث تؤلف فيما بينها كلاً » وهكذا تتوقف

خصائص كل عنصر على خصائص الكل الذى يضمه وعلى القوانين التى يخضع لها تنظيم هذا الكل » .

ما نشره **فرويد** عن **ليوناردو دافنشى** أو **يونج** عن **جوته** : يحاول فرويد فى كتابه عن الفنان ليوناردو دافنشى أن يتتبع التطور السيكولوجى للفنان وذلك عن طريق دراسته لنتاجه الفنى ، وينتهى إلى أن دافنشى كان يعانى من شذوذ جنسى فى مرحلة أولية ، والواقع أن فرويد فى تحليله هذا إنما يعتبر أعمال دافنشى مجرد وسيلة تعينه على تفهم حياته النفسية .

أما عن رأى يونج فى جوته الذى يشير إليه رتشاردز هنا فلم أتمكن من الوقوف عليه ، ولم يرد اسم جوته فى كتاب Psychology of the Unconscious فى الصفحة المذكورة ، بل لا يحتوى الكتاب كله سوى إشارة واحدة عابرة (p. 229) إلى جوته .

قصيدة « **كوبلاخان** » Kubla khan لكولردج من أغرب القصائد فى الشعر الإنجليزى وذلك لظروف تأليفها التى يصفها لنا الشاعر نفسه ، ألفها كولردج وهو فى حالة غيبوبة كاملة نتيجة لتناوله مخدر لتسكين الألم الذى كان يشعر به أثناء مرضه ، فقد أخذته سنة من النوم وهو يقرأ فى أحد كتب الرحلات ظلت زهاء ثلاث ساعات وظهرت له فيها الصور التى تتألف منها القصيدة فى هيئة أشياء محسوسة وبمجرد يقظته من النوم شرع يسطر الأبيات التى ألفها فيما يبدو أثناء نومه ، وبينما هو يكتب دخل عليه رجل جاء يزوره لقضاء حاجة ما فأزعجته هذه الزيارة ولم يستطع بعدها أن يتذكر بقية القصيدة وهكذا ظلت القصيدة ناقصة .

ويحلل **روبرت جريفز** Robert Graves هذه القصيدة فى كتابه The Meaning of Dreams (١٩٢٤) .

جون راسكين John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) : من كبار الكتاب ونقاد الفنون الإنجليز فى القرن التاسع عشر ، له مؤلفات ضخمة تقع فى حوالى تسعة وثلاثين مجلداً ، ويتلخص موقفه فى النقد فى أن الفن له وظيفة تعليمية ورسالة اجتماعية وأخلاقية .

الفصل الخامس

Esther Waters رواية للكاتب الأيرلندى **جورج مور** George Moore (١٨٥٢ - ١٩٣٣) ، وقد وقع مور تحت تأثير المذهب المغالى فى الواقعية الذى دعا إليه الكاتب الفرنسى **إميل** ، ويصور مور فى روايته هذه حياة فتاة فقيرة ساذجة غرر بها شاب فحملت منه سفاحاً ولكنه سرعان ما هجرها ، وتصف الراوية وصفًا واقعيًا مفصلاً كل ما تعانيه من بؤس وحرمان وشقاء لكى تعول طفلها ، وتعتبر هذه الرواية من أعظم مؤلفات مور .

«مدام بوفارى» Madame Bovary الرواية الواقعية الشهيرة للكاتب الفرنسى الكبير **جوستاف فلوبير** Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠)

رواية « **طرزان** » Tarazon للكاتب الأمريكى بروز Edgar Rice Burroughs (١٨٧٥-١٩٥٠) وقد أصابت نجاحًا ساحقًا إذ بيعت منها خمس وعشرون مليون نسخة وهى تروى قصة ولد نشأ فى الغابات وتولت رعايته القرود .

أما **رواية « هى »** She فهى للكاتب الشعبى ريدر هجارد Sir Henry Rider Haggard (١٨٥٦ - ١٩٢٥) وفيها وصف مغرق فى الخيال لحياة المغامرات فى أدغال أفريقيا ، ويود رتشاردز أن يقارن القارئ بين هذه الرواية ورواية « طرزان » ليبين إلى أى حد هبط مستوى الكتابات الشعبية .

الفصل السابع

جرمى بنتام Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) الفيلسوف الإنجليزى ورائد مذهب المنفعة Utilitarianism وهو المذهب الذى يجعل المنفعة أساس الفضيلة والسعادة .

أو بلوموف Oblomov الشخصية الرئيسية فى رواية بهذا الاسم للكاتب الروسى **جونخاروف** Goncharov (١٨١٢ - ١٨٩١) ، وهى قصة شاب مرهف الحس كثير المواهب ولكنه يضيع حياته سدى لضعف عزيمته وعدم اكتراثه ، وقد أصبح اسم أوبلوموف يرمز إلى أحد النماذج البشرية وهو النموذج الذى هو نقيض شخص مثل نابليون بونابرت .

ديوجين Diogenes (حوالى ٤١٢ - ٣٢٣ ق . م .) الفيلسوف اليونانى الكلبى أو المستهتر ، وقد اعتنق المذهب الكلبى بعد أن قضى شبابه منغمسًا فى الملذات ، فتقشف فى معيشته واحتقر اللذة بشكل يلفت الأنظار .

بترونيوس Petronius من ألمع الكتاب الرومان الساخرين ، وقد كان من الصحاب المقربين للإمبراطور نيرون ولكنه قضى على حياته بيده حينما اتهم بالخيانة فى ٦٥ م .

الأسقف أشر Ussher (١٥٨١ - ١٦٥٦) من كبار علماء اللاهوت الإنجليز .

جوردانو برونو Giordano Bruno (حوالى ١٥٤٨ - ١٦٠٠) ، فيلسوف إيطالى اعتبر الله وحدة توفق بين الروح والمادة فاتهم بالزندقة وحكم عليه بالإعدام ويقال إنه حرق .

دك تيربين Dick Turpin (١٧٠٦ - ١٧٣٩) لص وقاطع طرق إنجليزى شهير ، قبض عليه وحوكم بتهمة سرقة الجياد وشنق .

هوراس بوطملى Horoce Bottomley (١٨٦٠ - ١٩٣٣) من أشهر الصحفيين ورجال الاقتصاد فى إنجلترا فى عصره ، أسس صحيفتى « **التيمز الاقتصادية** » و « **جون بول** » ولكن شهرته ترجع إلى فصاحته وبراعته وحيلته فى الدفاع عن نفسه ضد عدة تهم تزييف وجهت إليه .

حكم عليه بالسجن مع الأشغال الشاقة عام ١٩٢٢ لمدة سبع سنوات .

الفصل الثامن

«كومس» Comus قصيدة للشاعر ميلتون وهى ضرب من الشعر التمثيلى المصحوب بالرقص يعرف باسم الـ masque وتدخله شخصيات خرافية وشخصيات من الأساطير القديمة ، وكومس فى هذه القصيدة إله فاسق عربيد يجد لذة فى خداع السذج ومسخهم فى صورة حيوانات عن طريق شراب سحرى يقدمه لهم ، ويتسلى بالتغرير والغواية والقضاء على الفضيلة والعفاف ، والسيدة المشار إليها هنا هى إحدى اللائى يحاول كومس التغرير بهن .

شيلى Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) ، من أشهر شعراء الإنجليز الرومانتيكيين ورأيه الذى يشير إليه رتشاردز يرد فى مقاله النقدى **« دفاع عن الشعر »** .

الفصل التاسع

شلاسلر Schlaster من علماء الجمال الألمان .

نايت . رتشاردز بين نايت Richard Payne Knight (١٧٥٠ - ١٨٢٤)

أحد الكتاب الإنجليز الثانويين ، ألّف عدة دراسات فى علم الجمال وفى نقد الفنون .

فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) الموسيقار الألمانى الشهير ومؤلف الأوبرات المعروفة .

« قصة مدينتين » و « أجراس الكنيسة » روايتان للكاتب الإنجليزى الكبير **تشارلز ديكنز** (١٨١٢ - ١٨٧٠) .

« أدم بيد » Adam Bede إحدى روايات الكاتبة الإنجليزية العظيمة **چورچ إليوت** George Elliot (١٨١٩ - ١٨٨١) .

« كوخ العم توم » Uncle Tom's Cabin ، الرواية الشهيرة التى تصور حياة الزنوج وآلامهم فى أمريكا وتهاجم نظام العبودية ، ومؤلفتها الأمريكية **هاريت ستو** Harriet Stowe (١٨١١ - ١٨٩٦).

دانتى Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) شاعر إيطاليا العظيم ومؤلف « الكوميديا الإلهية » .

بترارك Petrarch (١٣٠٤ - ١٣٧٤) الشاعر الإيطالى .

بوكاشيو Boccaccio (١٣١٣ - ١٣٧٥) الكاتب الشاعر الروائى الإيطالى .

تشوسر Chaucer (١٣٤٠ - ١٤٠٠) الشاعر الإنجليزى الكبير .

كالديرون Calderon (١٦٠٠ - ١٦٨١) المؤلف المسرحى الإسبانى .

اللورد بيكون Francis Bacon (١٥٦١ - ١٦٢٦) ، الكاتب الفيلسوف الإنجليزى المعروف .

رابان Rapin (١٦٢١ - ١٦٨٧) ناقد فرنسى من المدرسة الكلاسيكية .

« **شنشى** » Cenci : مسرحية شعرية لـ **شيلى** ، حوادثها مرعبة حقاً فبطلة هذه المأساة تتآمر على قتل أبيها الطاغية الذى يحاول أن يسلبها عفافها وتنكشف الجريمة ويحكم على الابنة بالإعدام .

هذا الوصف للتراجيديا مقتبس من قصيدة للشاعر **وردزورث** بعنوان Yew Trees

وسلر Whistler (١٨٣٤ - ١٩٠٣) مصور أمريكى نقل إلى إنجلترا نظرية « الفن لأجل الفن » التى نشأت فى فرنسا .

سبنسر Spencer (١٥٥٢ - ١٥٩٩) من أكبر الشعراء الإنجليز وصاحب ملحمة The Falie Queene

الفصل العاشر

بيتر Walter Pater (١٨٣٩ - ١٨٩٤) ، ناقد إنجليزى مهم ، كان يؤمن بأن غاية الأدب هى اللذة وتوفير لحظات من الانفعال الحاد .

(حاشية) ، تجربة **ميكلسون ومورلى** Michelson - Morley : تجربة مهمة فى تاريخ العلوم إذ برهنت على أنه لايمكن قياس الحركة « المطلقة » للأرض وعلى أن حركة الأرض لا تأثير لها على سرعة الضوء .

الدكتور برادلى A.C Bradley (١٨٥١ - ١٩٣٤) من كبار النقاد الإنجليز فى أوائل هذا القرن ، تأثر كثيراً بموقف **هيجل** ووضع كتابه المشهور «**تراجيديا شكسبير**» ، كان من المؤمنين بمذهب « الفن لأجل الفن » الذى يفرد رتشاردز لمناقشته فصلاً فى كتابه .

« **رحلة الحاج** » The Pilgrim's Progress لمؤلفها الكاتب الإنجليزى **جون بنيان** John Bunyan (١٦٢٨ - ١٦٨٨) وهى قصة خلقية رمزية .

رابليه Rabelais (١٤٩٥ - ١٥٥٣) الكاتب الفرنسى الساخر العظيم .

سويفت Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥) الكاتب الإنجليزى الكبير وصاحب الرواية الساخرة المشهورة « **رحلات جلفر** » .

فولتير Voltaire (١٦٩٤ - ١٧٧٨) الكاتب الساخر الفرنسى .

بيرون Byron (١٧٨٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى الساخر .

هنرى جيمز Henry James (١٨٤٣ - ١٩١٦) الروائى الأمريكى العظيم وتتميز رواياته بغلبه الفن وبراعة الصنعة وقلة الخبرة المباشرة بالحياة ، فهو يكتب كما لو كان مجرد متعزج على الحياة الإنسانية يأخذ موقفاً محايداً منها ولا يشارك فيها .

وليم بليك William Blake (١٧٥٧ - ١٨٢٧) الشاعر الإنجليزى المتصوف الكبير ويتسربل بعض شعره المتأخر بطائفة من الرموز الطلاسم التى يتعذر فهمها أحياناً

الفصل الحادى عشر

جول رومان Jules Romains (١٨٨٥ - ١٩٧٢) من كبار الكتاب الفرنسيين المعاصرين .

هولدين J.B. S Haldane (١٨٩٢ - ١٩٦٤) من العلماء الإنجليز المعاصرين .

الفصل الرابع عشر

فون كريس Von Kries وكوفكا Koffka (١٨٨٦ - ١٩٤١) من رواد مدرسة الجشطلت الألمان .

سيمون Semon طبيب فرنسى اهتم بمسألة قياس الذكاء ويقترن اسمه باسم عالم النفس **بينيه** Binet فى مقياس الذكاء المعروف .

أتباع المدرسة الارتباطية القدامى . والمدرسة الارتباطية هى إحدى مدارس علم النفس وتأخذ بموقف حسى فتعتبر جميع الظواهر الذهنية نتيجة لتراكيب من

الإحساسات الأولية وفقًا لقوانين التداعي أو الترابط ، وأهم المؤمنين بها **جون لوك** John Locke (١٦٣٢ - ١٧٠٤) ، **ودافيد هيوم** David Hume (١٧١١-١٧٧٦) **ودافيد هارتلى** David Hartley (١٧٠٥ - ١٧٥٧) ، **وجون ستيوارت ميل** John Stewart Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٣) ، وهربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣) .

الفصل الخامس عشر

كوار Kohler (١٨٨٧ - ١٩٦٧) من رواد مدرسة الجشطلت الألمان .

لبس Lipps **وجروس** Groos من علماء النفس المحدثين وقد قاما بإجراء عدة بحوث فى ظاهرة الإمباثية أو التقمص الوجدانى .

The Prioress Tale, The Miller's Tale قصيدتان مختلفتان فى الروح والطابع للشاعر الإنجليزى تشوسر .

الفصل السادس عشر

سوينبرن Swinburne (١٨٣٧ - ١٩٠٩) شاعر غنائى إنجليزى وتغلب على شعره الموسيقى اللفظية .

توماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) الروائى الشاعر الإنجليزى الشهير ويتميز شعره بعمق المعانى أكثر مما يتميز بموسيقى الألفاظ .

السلوكيون : مدرسة فى علم النفس رائدها **جون وطسون** John Watson (١٨٧٨ - ١٩٥٨) وتؤمن بأن « موضوع علم النفس مقصور على السلوك الخارجى الحركى واللفظى والغدى ، مع استبعاد الشعور استبعاداً تاماً ، وعدم اللجوء لا إلى المشاهدة الداخلية ولا إلى العمليات الفسيولوجية الداخلية » .

ليسنج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) من كبار كتاب ألمانيا ونقادها . ومن أشهر دراساته فى النقد كتاب عنوانه Laocoon يبحث فى العلاقة بين التصوير والشعر .

مرديث Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) روائى إنجليزى له أيضاً بعض قصائد جيدة .

الفصل السابع عشر

لاندور Landor (١٧٧٥ - ١٨٦٤) ، **وديكوينسى** De Quincey (١٧٨٥ - ١٨٥٩) ، **ورسكين** Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) كتاب إنجليز يتميز نثرهم بطابع شعرى .

كيتس John Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) من كبار شعراء الإنجليز الرومانتيكيين .

سنتسبرى George Saintsbury (١٨٤٥ - ١٩٣٣) من كبار أساتذة الأدب الإنجليزى ، له عدة مؤلفات ضخمة فى تاريخ الأدب والنقد .

كولينز Collins (١٧٢١ - ١٧٥٩) شاعر إنجليزى ممتاز وإن قل إنتاجه .

Cain مأساة شعرية من تأليف الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى **بيرون ييتس** W.B. Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) أعظم شعراء الإنجليز المحدثين .

انظر كتاب « دراسات فى الشعر والمسرح » تأليف دكتور مصطفى بدوى .

الفصل الثامن عشر

(حاشية) **دينولدز** Reynolds (١٧٢٣ - ١٧٩٢) مصور إنجليزى وله أيضًا محاضرات هامة فى الفن .

جينزبره Gainsborough (١٧٢٧ - ١٧٨٨) مصور إنجليزى معروف .

رافائيل Raphael (١٤٨٣ - ١٥٢٠) مصور إيطالى .

بيكاسو Picasso (١٨٨١ - ١٩٧٣) مصور إسبانى .

رمبرانت Rembrandt (١٦٠٨ - ١٦٦٩) مصور هولندى .

جويا Goya (١٧٤٦ - ١٨٢٦) مصور إسبانى .

هوجارث Hogarth (١٦٩٧ - ١٧٦٤) مصور إنجليزى .

روبنز Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) مصور بجليكى .

دلاكروا Delacroix (١٧٩٩ - ١٨٦٣) مصور فرنسى ..

جيتور Giotto (١٢٦٦ - ١٣٣٧) مصور فلورنسى .

الفصل التاسع عشر

أبستين Epstein (١٨٨٠ - ١٩٥٩) النحات البريطاني وهو من أصل بولندى روسى وولد فى أمريكا .

رودان Rodin (١٨٤٠ - ١٩١٧) نحات فرنسى .

الفصل الرابع والعشرون

بيمه Boehme (١٥٧٥ - ١٦٢٤) المتصوف الألماني .

(حاشية) **دى لامير** Walter de la Mare (١٨٧٣ - ١٩٥٦) شاعر إنجليزى حديث يمثل شعره هروباً من عالم الواقع إلى عالم الخيال والأوهام الجميلة ، يعود رتشاردز إلى تحليل شعره فى كتابه « **العلم والشعر** » . ترجمة دكتور مصطفى بدوى

الفصل الخامس والعشرون

إيلا ويلر ويلكوكس Ella Wheeler Wilcox (١٨٥٠ - ١٩١٩) شاعرة أمريكية حظت على شهرة واسعة لأن شعرها كان من النوع السوقى الرخيص .

روزيتى D.G. Rossetti (١٨٢٨ - ١٨٨٢) شاعر إنجليزى من الطبقة الثانية

الفصل السابع والعشرون

روبنسون كروزو Robinson Crusoe للكاتب الإنلجيزى ديفو Defoe (١٦٦٠ - ١٧٣١)

دان John Donne (١٥٧٢ - ١٦٣١) شاعر إنجليزى عظيم لا يخلو شعره من الصعوبة ولكنه نال تقديراً كبيراً فى القرن العشرين .

ستندال Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) من أعظم الروائيين الفرنسيين .

ولت ويتمان Walt Whitman (١٨١٩ - ١٨٩٢) الشاعر الأمريكى المشهور .

الفصل الثلاثون

لام Charles Lamb (١٧٧٥ - ١٨٣٤) أحد الكتاب والنقاد الرومانتيكيين فى إنجلترا .

قصيدة « على جسر وستمنستر » لوردزورث :

هل لدى الأرض جمال أبدع مما نبديه الآن ؟

إن من يمر بهذا المشهد الرائع دون اكتراث إنما هو متبلّد الحس لقد ارتدت المدينة الآن ثوبًا من جمال الصباح :

السفن والأبراج والقباب والمعابد والمسارح ترقد الآن عارية فى صمت .

ومن حولها تمتد الحقول ومن فوقها ترتفع السماء .

وكلها تبرق وتتألق فى صفاء الأفق الخالى من الدخان .

لم يحدث قط أن سبحت الوديان والصخور والتلال

فى جمال الشمس البكر على هذا النحو

لا .. ولم أر أبدًا ولم أحس مثل هذا الهدوء العميق .

بينما ينساب النهر أمامى عذبًا على هواه .

يا إلهى ! إن البيوت نفسها تبدو ناعسة .

وهذا القلب العظيم قد غفا فى سكون

الفصل الحادى والثلاثون

الآنسة ديل Ethel Mary Dell (١٨٨١ - ١٩٣٩) روائية إنجليزية شعبية .

بروز Burroughs الكاتب الأمريكي ومؤلف رواية « **طرزان** » .

هتشنسون A.S.M. H.utchinson (١٨٧٩ -) روائى إنجليزى شعبى .

هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣) الفيلسوف الإنجليزى ورائد مذهب التطور .

هافيلوك إليس Havelock Ellis (١٨٥٩ - ١٩٣٩) مفكر وأديب كتب فى موضوعات كثيرة ، له أهمية كبرى فى تاريخ الفكر الإنجليزى الحديث .

Gosta Berling رواية بقلم الشاعرة الروائية السويدية سلمى لويزا **لاجيرلوف** Selma Lovisa Lagertof (١٨٥٨ - ١٩٤٠) الحاصلة على جائزة نوبل عام ١٩٠٩

جيمس بارى Sir James Barrie (١٨٦٠ - ١٩٣٧) ، **ولوك** William John Locke (١٨٦٣ - ١٩٣٠) ، **وهول كين** Hall Caine(١٨٥٣ - ١٩٣١) .

وجميعهم من كتاب المسرح والروائيين الإنجليز الذين حظوا بنجاح كبير لدى الجمهور .

الفصل الثانى والثلاثون

جيبون Gibbon (١٧٣٧ - ١٧٩٤) كاتب ومؤرخ إنجليزى عظيم .

أديسون Edison (١٨٤٧ - ١٩٣١) من كبار المخترعين الأمريكيين .

الدكتور كوك Frederick Augustus Cook (١٨٦٥ - ١٩٤٠) أمريكى رغم إنه بلغ القطب الشمالى ولكنه سرعان ما تبين كذبه ، حكم عليه بالسجن عام ١٩٢٢ لمدة أربعة عشر عاماً بعد أن ثبتت عليه التزوير فى إحدى المؤسسات

بيرى Robert Peary (١٨٥٦ - ١٩٢٠) مكتشف أمريكى وهو أول من وصل إلى القطب الشمالى .

بوطملى . انظر التعليق فى الفصل السابع .

السير جون برادبيرى Sir John Bradbury (١٨٧٢ - ١٩٤٩) من كبار رجال الخزانة ببريطانيا وأول من أخرج الأوراق المالية .

الفصل الرابع والثلاثون

بيـرنز Robert Burns (١٧٥٩ - ١٧٩٦) من أكبر الشـعـراء الغنائيين فى اللغـة الإنجليزية من اسكتلنده .

الفصل الخامس والثلاثون

The Spirit of Man مـجـمـوعـة من القـصـائد اختـارها ونشـرها الشـاعـر الإنجليـزى روبرت بردجز Robert Bridges (١٨٤٤ - ١٩٣٠) .

ثانيًا :

العلم والشعر

تأليف : أ.أ. رتشاردز

ترجمة محمد مصطفى بدوى

مراجعة : سهير القلماوى

العلم والشعر

« إن للشعر مستقبلاً هائلاً ، لأن الإنسانية ستجد في الشعر الجدير بهذا المستقبل مستقرًا لها يتجدد الاطمئنان إليه على مر الأيام ، لقد بدأت المعتقدات كلها تتزعزع ، وأخذ الشك يتطرق إلى المذاهب التى كان الناس يجمعون على صحتها كلها ، كما أخذت التقاليد تؤذن بالتداعي والانهيار ، حتى الدين الذى كان يعتمد على الوقائع المفترضة ، ويربط بها كل انفعالاته خانته هذه الوقائع ذاتها وأخذت تتخلى عنه ، أما الشعر فإنه يقوم على المعنى ، والمعنى بالنسبة إليه هو كل شيء» .

ماثيو أرنولد

الفصل الأول

الموقف العام

ليس مستقبل الإنسان مزدهراً بحيث يكون فى وسعه إهمال أية سبيل ترمى إلى تحسينه ، لقد أدخل حديثًا عدة تغييرات على عاداته وطرق معيشته ، بعضها عن قصد وبعضها الآخر عن غير قصد ، وهذه التغييرات بدورها تتضمن تغييرات أخرى أبعد نطاقًا وأوسع مدى ، حتى إن الإنسان فى المستقبل القريب قد يعدل نظام حياته تعديلاً كليًا فى النواحى الخاصة والعامة على السواء ، فالإنسان ذاته يتغير ، كما أن الظروف التى يعيش وسطها تتغير بدورها . حقا إنه كان يتغير فى الماضى ، ولكن هذا التغير لم يكن يتم بهذه السرعة التى نلمسها اليوم ، كما أن الظروف المحيطة به لم تكن - كما نعلم - تتغير هذا التغير الفجائى الذى تصحبه أخطار سيكولوجية واقتصادية ، اجتماعية وسياسية ، وإن هذه الفجائية فى التغير هى التى تهددنا اليوم ، لأن بعض النواحى الإنسانية يقاوم التغير أكثر من النواحى الأخرى ، والخطر كل الخطر أن يتغير بعض عاداتنا بينما يظل البعض الآخر الذى يجب أن يتبعه فى التغير كما هو .

وليس من السهل أن نتخلى عن عادات تمسكنا بها آلاف السنين ، لا سيما إذا كانت عادات فكرية لا يبدو التناقض بينها وبين الظروف المتغيرة من حولها جليًا ولا تؤدى إلى خسارة واضحة أو حرج بيِّن ، ومع ذلك فقد تكون خسارتنا فادحة دون أن ندرى شيئًا عنها ، فقبل عام ١٥٩٠ مثلاً لم يكن أحد يعرف مدى قلقلة عاداتنا الفكرية فيما يتعلق بكيفية سقوط حجر على الأرض ، فلما جاء (جاليليو)(١)

(١) Galileo

واكتشف حقيقة الأمر ، بدأ بمقدمه العالم والعصر الحديث ، كما أن أحداً لم يدرك مدى خطورة ما فى أفكارنا المتوارثة عن النظافة من قصور قبل عام ١٨٠٠ ، اللهم إلا أولئك الذين رماهم المجتمع بالجنون ، وإذا (ليستر)[١] يقلب هذه الأفكار ظهراً لبطن ، وبمقدمه يزيد معدل احتمال الحياة لكل طفل يولد بنحو ثلاثين عامًا ، كذلك لم يكن أحد قبل (سير رونالد روس) يعلم النتائج التى تترتب على الاعتقاد بأن الملاريا يسببها طفح العفن ، لا البعوض ، ومن يدرى ، فربما كانت الإمبراطورية الرومانية لا تزال مزدهرة إلى اليوم لو تمكن أحد العلماء من الوصول إلى هذا الاكتشاف قبل العام المائة الميلادية .

نستدل من مثل هذه الأمثلة التى نشاهدها حوالينا أننا لا نستطيع فى أى درب من دروب الحياة أن نعتبر ببساطة كل ما كان صالحًا بالنسبة إلى آبائنا صالحًا بالنسبة إلينا أو إلى أبنائنا ، ونحن مدفوعون إلى التساؤل عما إذا كانت أفكارنا الحالية - حتى عن الأمور التى تبدو أنها ليست ذات أهمية عملية كبرى كالشعر - هى بدورها قاصرة قصوراً خطيراً . وإنه ليصيبنا شىء من الذعر حقا حينما ندرك (وينبغى لنا أن ندرك) أن عاداتنا الفكرية فيما يتعلق بمعظم أمورنا لا تزال كما كانت عليه منذ خمسة آلاف عام خلت ، اللهم إلا فى ميدان العلوم طبعًا . إننا خارج دائرة العلوم - وجل تفكيرنا ما يزال خارج دائرة العلوم - نفكر كما كان يفكر أجدادنا منذ مائة جيل أو مائتين جيل ، هذه هى الحال ، ولا شك فيما يتعلق بآرائنا الرسمية فى الشعر ، أليس من الممكن إذن أن تكون هذه الآراء خاطئة كغيرها من الأفكار العتيقة البالية ؟ أليس من المحتمل أنه حينما يتأمل الخلف حياتنا سيجدونها عبارة عن سلسلة من الكوارث المتصلة مصدرها حماقتنا وتلك السلبية التى نبديها فى قبولنا ونقلنا أفكاراً لا تنطبق على الواقع بل ولم تكن أبداً لتنطبق على شىء ؟

لقد أصبح المرء المثقف ثقافة عادية أكثر وعياً عن ذى قبل ، وهذا تغيير له دلالته الهائلة ، وقد يكون مصدره أن حياة كل امرئ أصبحت أشد تعقيداً وتداخلاً ، ورغباته وحاجاته أكثر تنوعًا وأدنى إلى التضارب ، ولم يعد يقنع - لنمو وعيه -

(١) Lister

بالمضى فى اتباع آية عادة من العادات دون روية وتفكير ، إنه مجبر على التفكير ، وإذا كان التفكير قد يفضى به أحيانًا إلى قلق لامخرج منه فليس فى هذا ما يدعو إلى العجب ، حين نذكر ما يحف عملية التفكير هذه من صعوبات لا مثيل لها، لقد أصبحت الحياة العاقلة أصعب منالاً الآن مما كانت عليه فى عصر (جونسون) مثلاً ، بل إن (بوزويل) ليقول لنا إن ذلك لم يكن بالأمر السهل حتى فى ذلك الوقت .

وليس معنى أن نعيش حياة عاقلة هو أن نعيش تبعًا للعقل وحده - والخلط بين الأمرين يسير وإن كان يؤدى بنا إلى نتائج وخيمة إن تمادينا فيه - ولكن معناه هو أن نعيش بأسلوب يرضى عنه العقل ، أى يرتضيه الإدراك الواضح للموقف بأسره . وأهم عنصر فى الموقف كله - كما هى الحال دائمًا - هو أنفسنا وتكويننا السيكولوجى ، وكلما زادت معرفتنا بالعلم المادى ، بأجسادنا مثلاً ، رأينا نواحى أكثر يتعارض فيها سلوكنا العادى مع حقائق الموقف ، واتضح لنا أن سلوكنا لا يتلاءم وحقيقة الموقف أو هو ضار محفوف بالخطر أو ينم عن الحماقة والطيش ، انظر مثلاً إلى عادة غلى الخضر قبل أكلها ، ألا يدل هذا على أننا ما زلنا نجهل أصح الوسائل وأجداها لإطعام أنفسنا ؟ وبالمثل فإن النزر اليسير الذى نعرفه الآن عن العقل يبين لنا التعارض بين الحقائق وبين طرق تفكيرنا وإحساسنا بالنسبة إلى العديد من الأمور التى نعنى بها ، ويصدق هذا الكلام على طرق تفكيرنا فى الشعر وإحساسنا نحوه بصفة خاصة ، فنحن نفكر فيه ونتحدث عنه بأسلوب يعتمد على أحوال لم يكن لها وجود فى الواقع أبدًا

كما أننا ننسب إلى أنفسنا وإلى الأشياء قوى لا نحن نملكها ولا هى توجد فيها، كذلك نهمل أو نسىء استخدام قوى أخرى هامة كل الأهمية فى حياتنا .

إن نبوّ الإنسان عن الطبيعة يزداد يومًا بعد يوم فى السنوات الأخيرة ، وهو لم يدر بعد أين هو ذاهب حتى الآن ولم يقرر شيئًا فى هذا الأمر ، ونتيجة لذلك تراه - وقد زادت حيرته فى الحياة يومًا بعد يوم - يجد الحياة أمرًا عسيرًا لا يستطيع أن يعيشها فى تماسك وترابط ، وهكذا تحول إلى النظر فى نفسه وفى طبيعته هو ، لأن فهم الطبيعة الإنسانية فهمًا أدق وأعمق إنما هو أول خطوة فى سبيل الحياة العاقلة .

وقد أدرك الإنسان منذ وقت طويل أنه لو وصلنا فى علم النفس إلى شىء يقارن - ولو من بعيد - بما أحرزناه فى علم الطبيعة لكان لذلك من النتائج العملية ما قد يكون أبعد أثرًا حتى من اختراعات المهندس ، حقا إن الخطوات الإيجابية الأولى التى خطاها علم النفس كانت بطيئة فى سيرها ، لكنها بالفعل قد بدأت تغير نظرة الإنسان إلى الأشياء كلها .

الفصل الثانى

التجربة الشعرية

نادى الكثيرون بمطالب غريبة للشعر ، وكلمات (ماثيو أرنولد) التى اقتبسناها فى مقدمة هذا المقال مثال لذلك ، مطالب متحمسة تغرى الكثيرين بالعجب منها أو الابتسام لها ابتسامة يضفيها حب التسامح على المتحمسين ، لكننا إن أردنا أن نتعرف على الرأى الذى يمثل النظرة الحديثة تمثيلاً أصدق وجدناه يتلخص فى أن الشعر لا مستقبل له على الإطلاق ، فالأكثرية تعتنق ما انتهى إليه (بيكوك) فى كتابه « عصور الشعر الأربعة » وهو أن الشاعر فى عصرنا هذا رجل نصف متبربر فى مجتمع متحضر ، إنه يعيش فى الأيام الخوالى .. وفى تنميتنا للشعر - أية تنمية - إنما نفعل ذلك على حساب بعض النواحى الأخرى من الدراسة النافعة التى نغبنها حقها ، وإنه لما يدعو إلى الرثاء حقا أن نرى عقولاً قادرة على ابتكار ما هو أفضل تتفق فى الخمول البراق والجهد العقلى الزائف الأجوف ، لقد كان الشعر بمثابة صلصلة عقلية أيقظت العقل الإنسانى فى طفولة المجتمع المدنى ، لذلك كان من الحمق أن ينظر العقل الإنسانى الناضج نظرة جدية إلى ألاعيب طفولته ، إنها لحماقة تضارع حماقة الرجل الناضج الذى يدلك لثته بالمرجان ويصرخ حتى يحمل إليه النعاس صوت الأجراس الفضية ، وللأسف العميق كان الكثيرون - ومنهم الشاعر كيتس مثلاً - يعتقدون أن النتيجة الحتمية للتقدم العلمى هى هدم فرص وجود الشعر .

فما حقيقة الأمر إذن ؟ وكيف سيؤثر العلم فى تقديرنا للشعر ؟ وكيف سيتأثر الشعر ذاته بالعلم ؟ إن الأهمية الكبرى التى كانت للشعر قديماً حقيقة واقعة يجب علينا تفسيرها سواء كنا نعتقد أن الشعر كان جديراً بها أو لم يكن ، وإذا كنا نؤمن

بأن الشعر سيظل يتمتع بهذا التقدير أو لا نؤمن ، فذلك يرد على أن قضية الشعر إن كانت خطأً أو صواباً إنما تقوم على أمور بالغة الخطورة ، ولن نعالجها معالجة جديرة بها اللهم إلا إذا أثرنا مشاكل غاية فى الخطورة .

لقد بذل المفكرون جهوداً كبيرة فى سبيل تفسير المكانة السامية التى يحتلها الشعر بين أوجه نشاط الإنسان ، ولكنهم بعامة لم يصلوا إلا إلى القدر الضئيل من النتائج المرضية أو المقنعة، وليس فى هذا ما يدعو إلى العجب ، إذ إننا لكى ندرك مدى خطر الشعر يجب علينا أولاً أن نعرف - إلى حدٍّ ما - ماهية الشعر . ولم يكن بمقدور أحد أن يقوم بهذه المهمة الأولية على وجه مرضٍ إلا حديثًا ، إذ إن سيكولوجية الغرائز والعواطف لم تكن قد تقدمت دراستها بعد ، هذا فضلاً عن أن الفروض الجامحة أو التفكير المنطلق بلا رابط - الذى كان وجوده أمراً طبيعيا فى أى بحث سابق للبحوث العلمية - أوجد عقبة كأداء فى سبيل هذه المعرفة ، ولم يكن عالم النفس المحترف الذى ليس له شغف كبير بالشعر عادةً ، ولا الأديب وهو عادةً لا دراية كاملة له بالعقل فى مجموعه .. لم يكن لا هذا ولا ذاك مؤهلاً للقيام بمثل هذا البحث ، لأن القيام به على الوجه الأكمل يتطلب معرفة عاطفية بالشعر من جهة ، وقدرة على التحليل السيكولوجى الهادئ الجاف من جهة أخرى .

ولعل أفضل الطرق التى نبدأ بها هى أن نسأل : ما هذا الضرب من الأشياء الذى نسميه « شعراً » بالمعنى الواسع للكلمة؟ فإذا استطعنا أن نصل إلى جواب عن هذا السؤال أمكننا أن نتساءل : كيف نستطيع أن نحسن استخدامه أو نسيء ؟ وما الأسباب التى تدعونا إلى الاعتقاد بأن الشعر ذو قيمة ؟

ولنأخذ تجربة من التجارب ، ولتكن عشر دقائق مثلاً فى حياة فرد ، ولنحاول أن نصفها وصفًا إجماليا ، إنه ليمكننا أن نصف تكوينها العام ونميز المهم فيها من التافه ونحدد أى ظواهرها يعتمد على الآخر ، ونوضح كيف نشأت هذه التجربة وكيف أنها من المحتمل أن تؤثر فى التجارب المستقبلية فى حياة هذا الفرد ، وطبيعى أنه ستوجد ثغرات كبيرة فى وصفنا هذا ، غير أنه بهذه الوسيلة سيمكننا أخيراً أن نفهم بصورة عامة كيف يعمل العقل خلال تجربة من التجارب وسندرك أى نوع من مجموعات الحوادث تكونه طبيعة هذه التجربة .

إن قصيدة ، ولتكن قصيدة (وردزورث) « جسر وستمنستر » هى التى تمثل هذه التجربة، إنها تمثل لنا التجربة التى يمر بها القارئ الحق حينما يقرأ بإمعان هذه الأبيات ، فرؤية التركيب العام لتجربة كهذه إنما هى أول خطوة فى سبيل فهمنا لمكانة الشعر ومستقبله بالنسبة لأوجه النشاط الإنسانى . ولنبدأ بقراءة القصيدة ببطء شديد ، والأفضل أن نقرأها بصوت مرتفع متيحين الوقت الكافى لكل مقطع أن يولد تأثيره فى نفوسنا ، ولنجرب قراءتها بطرق شتى ونغير من نغمة صوتنا حتى نقتنع تمام الاقتناع بأننا قد تمثلنا إيقاعات القصيدة على حد استطاعتنا ، وحتى نتأكد من أن طريقتنا هى أسلم طريقة تقرأ بها القصيدة .. مهما كان رأى الغير فيها .

« على جسر وستمنسر ٣ سبتمبر ١٨٠٢ » .

هل لدى الأرض جمال أبدع مما تبديه الآن ؟

إن من يمر بهذا المشهد الرائع دون اكتراث إنما هو متبلّد الحس

لقد ارتدت المدينة الآن ثوباً من جمال الصباح السفن والأبراج والقباب والمعابد والمسارح ترقد الآن عارية فى صمت .

ومن حولها تمتد الحقول ومن فوقها ترتفع السماء .

وكلها تبرق وتتألق فى صفاء الأفق الخالى من الدخان .

لم يحدث قط أن سبحت الوديان والصخور والتلال فى جمال الشمس البكر على هذا النحو .

لا .. ولم أر أبداً ولم أحسّ مثل هذا الهدوء العميق ، النهر أمامى ينساب عذباً على هواه .

يا إلهى ! إن البيوت نفسها تبدو ناعسة

وهذا القلب العظيم قد غفا فى سكون !

لكى نحلل التجربة التى نمر بها فى أثناء قراءتنا هذه السطور من الأفضل لنا أن نبدأ بالسطح متعمقين نحو الباطن ، إن جاز هذا التشبيه ، والسطح هنا هو الأثر

الذى يحدثه شكل الألفاظ المطبوعة فى شبكية العين ، وهذا يولد فينا إثارة أو انفعالاً من الواجب أن تتبعه وهو آخذ فى التعمق .

إن أول ما يحدث فى هذه التجربة - ودون أن يحدث تصبح التجربة قاصرة قصوراً خطيراً - هو وقع جرس الألفاظ على « أذن العقل » والإحساس بالألفاظ وهى تردد فى المخيلة (*) هذان معًا يمنحان الألفاظ جسدها الكامل إذ جاز لنا هذا التعبير ، إن الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة ، وقد يفقد كثير من الناس كل شىء تقريبًا فى الشعر ؛ لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية اللازمة .

وظهور الصور الكثيرة أمام « عين العقل » يؤلف الخطوة التالية ، وليست هذه الصور صور الألفاظ وإنما هى صور الأشياء التى ترمز لها الألفاظ ، فقد تكون فى هذه الحال صور سفن وقد تكون صور تلال ، وقد تظهر مع هذه صور أخرى من شتى الأنواع ، صور لما يمكن أن نحس حينما نقف على جسر وستمنستر مستندين إلى حاجزه وربما تظهر لنا أيضاً تلك الصورة الغريبة .. صورة الصمت ، إلا أن هذه الصور الأخرى (صور الأشياء التى ترمز لها الألفاظ) ليست لها الأهمية الحيوية التى للصور الأولى ، أى الصور الجسدية للألفاظ ، وقد يعتقد من تظهر لهم هذه الصور الأخرى أنها شىء لازم ، وقد تكون حقا لازمة لهم هم ، إلا أن غيرهم قد لا يحتاج إليها أى حاجة .. وهذه نقطة تظهر فيها الفروق بين عقول الأفراد واضحة كل الوضوح .

ثم نلاحظ بعدئذ أن الانفعال الذى يكون التجربة ينقسم إلى فرعين ، أحدهما أساسى والآخر ثانوى ، هذان الفرعان متداخلان فى كل النواحى ، ولكل منهما تأثيره الحميم فى الآخر ، ونحن لا نتحدث عنهما باعتبارهما تيارين منفصلين إلا لأجل تسهيل عرض المسألة .

(*) إن تصور مسألة العلاقة بين العقل والجسد التى نفترضها هنا قد دافع عنها أوجدن C.K. Ogden وعرضها ورجع فيها إلى أكبر علماء النفس المحدثين فى كتابه معنى علم النفس The meaning of Psychology (الفصل الثانى) المطبوع فى لندن عام ١٩٢٦

ويمكن تسمية الفرع الثانوى التيار الفكرى ، أما الآخر فيمكن أن نطلق عليه اسم الفرع الفعال أو الانفعالى وهو يتكون من تفاعل نزعاتنا .

وإنه لمن السهل نسبيا أن نتتبع التيار الفكرى ، فهو - إلى حدٍّ ما - يتابع نفسه بنفسه ، ولكنه الأقل أهمية بينهما ، إذ تنحصر كل أهميته فى الشعر فى كونه مجرد « وسيلة » توجه الاتجاه الفعال وتنبهه ، وهو يتكون من أفكار ، هذه الأفكار ليست كائنات صغيرة جامدة تقفز إلى الوعى ثم لا تلبث أن تنزاح عنه ، وإنما هى حوادث متدفقة وأحداث سيالة تعكس أو تشير إلى الأشياء التى تكون الأفكار ، أما عن كيفية القيام بعملية العكس أو الإشارة ، فهى مسألة لا تزال موضع اختلاف .

عملية عكس الأشياء أو الإشارة إليها هذه هى كل ما تقوم به الأفكار ، وقد يلوح لنا أن الأفكار تقوم بما هو أخطر ولكن هذا هو وهمنا الأكبر ، فليست دولة الفكر أبداً دولة ذات سيادة ، إن أفكارنا عبيد نزعاتنا ، وحتى حينما يبدو لنا أن أفكارنا تعلن العصيان نجد فى أغلب الأحيان أن الحقيقة أن نزعاتنا نفسها هى التى تثور وتضطرب ، إن عمل أفكارنا يقتصر على الإشارة إلى الأشياء ، بينما التيار الآخر الفعال هو الذى يتعامل مع الأشياء التى تعكسها أو تشير إليها الأفكار .

وبعض الناس الذين يقرأون الشعر (وهم الذين لا يقرأون سوى القليل منه عادةً) لسنا فى حاجة إلى تبيان أنهم يفقدون لب القصيدة . ومن الاتجاهات المعاصرة الملحوظة المغالاة فى أهمية هذا الجانب من التجربة لذاته وتفخيمه على حساب ما سواه ، وهذه الظاهرة تفسر لنا لماذا لا يقرأ الكثير من الناس الشعر الآن

أما الفرع الفعال فهو الفرع المهم حقا ، إذ إن حيوية الانفعال كلها تصدر عنه ، بينما التفكير الذى يصحب التجربة هو بمثابة ترس مهم فى آلة ، وظيفته أن ينظم الحركة ، بيد أنه بدوره تديره الآلة ذاتها ، وكل تجربة فى أساسها ليست إلا نزعة ما أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة .

ولكى نفهم طبيعة « النزعة » يجب علينا أن نتصور العقل جهازاً يتكون من موازين عديدة دقيقة قد نصبت فى منطقة جد حساسة ، جهازاً دائم النمو طالما كنا متمتعين بصحة جيدة ، وكل موقف نوجد فيه يذبذب بعض هذه الموازين بدرجة

أو بأخرى ، والدوافع التى تستجيب بها للموقف عبارة عن الطرق التى تسلكها هذه الموازين لكى تعود إلى حال توازن من جديد ، ونزعاتنا الرئيسية هى الموازين الرئيسية فى هذا الجهاز .

ولنفرض أننا نحمل معنا بوصلة ممغنطة بالقرب من مغناطيسات قوية حولنا ، فإن الإبرة ستتذبذب حينما نتحرك ثم لا تلبث أن تسكن مشيرة إلى اتجاه جديد متى ما وقفنا نحن فى موقف جديد ، ولنفرض أننا نحمل بدلاً من بوصلة واحدة جهازاً خاصًا يشمل عدداً كبيراً من الإبر الممغنطة موضوعة فى نسق معين ، البعض قصير والبعض طويل ، تتذبذب بحيث تؤثر كل منها فى الأخرى ، ويمكن لبعضها أن يتذبذب فى اتجاه أفقى والبعض الآخر فى اتجاه رأسى ، بينما البعض الأخير يتذبذب بلا قيد ، إننا لو تخيلنا ذلك الجهاز لوجدنا أن الاضطرابات التى تحدث فيه حين تتحرك ستكون لا شك شديدة التعقيد ؛ غير أننا نجد أن الجهاز لا يلبث أن تسكن فيه جميع الإبر بمجرد أن نضعه فى موقف ما وضعًا نهائيا ، ولكن أقل حركة كفيلة بأن تطلق جميع الإبر لتعمل دائبة على أن تستعيد سكونها وتوازنها من جديد .

وهناك عامل آخر يزيد من التعقيد ، لنفرض أنه بينما تؤثر جميع الإبر بعضها فى البعض الآخر نرى بعضها دون غيره يستجيب للمغناطيسات الخارجية التى يتحرك الجهاز فى فلكها ، وللقارئ أن يستعين برسم تخطيطى إن كانت مخيلته فى حاجة إلى معونة بصرية لتصور هذا .

ولا يختلف العقل عن مثل الجهاز إن استطعنا أن نتصوره على أقصى درجة من درجات التعقيد ، فالإبر تمثل نزعاتنا التى تتفاوت فى أهميتها ، أى فى مدى ما تسببه حركة بعض الإبر من إحداث حركة الإبر الأخرى ، وكل اضطراب فى التوازن ينجم عن تغير فى الوضع ، أو يسببه موقف جديد تقابله حاجة من الحاجات ، والذبذبات التى يستتبعها تعديل الجهاز لنفسه تمثل رد الفعل فينا ، أى الدوافع التى نسعى من خلالها إلى إشباع هذه الحاجة ، وغالبًا ما يمر وقت طويل بعد الاضطراب الأصلى الأول حتى يصل الجهاز إلى وضع من التوازن الجديد ، وهكذا قد تنشأ حالات توتر تستمر سنين عدة .

يأتى الطفل إلى العالم جهازًا بسيطًا نسبيا تؤثر فيه أشياء قليلة نسبيا ، كما إن استجاباته لما حوله تكون بسيطة ومحدودة ولكنه سرعان ما يتعقد ، فحاجاته المتكررة إلى الطعام وغيره تذبذب دائمًا جميع إبر هذا الجهاز ، وبالتدريج تأخذ حاجاته المفردة فى التجمع والتقسيم إلى أنوا ع فتتكون فيه أجهزة فرعية : فالجوع مثلا يحدث فيه ضربًا من الاستجابات ، ورؤية لعبه ضربًا أخر ، والضوضاء ضربًا ثالثًا وهكذا .. إلا أن الأجهزة الفرعية لا تصل إلى حال من الاستقلال التام ، وإذا به ينمو فيصير بذلك عرضة لمؤثرات أدق وأكثر على الدوام .

ثم تصبح له قدرة أكبر على التمييز فى بعض النواحى ، وتستطيع أن تفقده توزانه فروق أدق فى الموقف ، كما أنه فى نواحٍ أخرى يصبح أكثر ثباتًا ، ولكنه بنموه تنمو فيه نزعات جديدة من وقت لآخر ، ومثل بارز لذلك الحاجة الجنسية ، وبازدياد نزعاته يصبح أكثر عرضة لفقدان التوازن لأسباب جديدة ، تنمو قدرته على الاستجابة إلى نواحى أخرى جديدة فى الموقف .

ويسلك هذا التطور طريقًا ملتوية جدا قد تكون أكثر تعقيداً وأعم فوضى لو لم يتدخل المجتمع فيشكل الطفل ويعين تشكيله فى كل مرحلة من مراحل حياته ، مكيفًا إياه مرتين أو ثلاثًا قبل نضجه ، وحينما يصل الطفل إلى مرحلة النضج يكون عبارة عن مجموعة هائلة من النزعات الرئيسية والفرعية ، حالها فوضى من ناحية ونظام من ناحية أخرى ، وتكون له شخصية كاملة النمو من بعض النواحى قابلة للاستجابة بطلاقة ولكنها فى حالة خلط وانسداد عارض من بعض النواحى الأخرى ، وعلى القصيدة المطبوعة أن تخاطب هذه المجموعة المعقدة من النزعات أحيانًا ، فتكون القصيدة نفسها أحيانًا هى المؤثر الذى يحدث فينا الاضطراب ، وقد تكون أحيانًا أخرى مجرد وسيلة تزيل الاضطراب الكائن ، ولكننا فى أغلب الأحيان نجدها تجمع بين هاتين العمليتين .

يجب أن نتصور إذن أن تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان ، فنحن نقرأ القصيدة أولاً لأننا على نحو منا ننزع إلى قراءتها ، لأن فينا نزعة تحاول أن تسكن بهذه الوسيلة ، وكل ما يحدث لنا أثناء

قراءتنا إنما يحدث لسبب مماثل ، فالسبب فى فهمنا للألفاظ - أى فى سير الفرع الفكرى من التيار فى مجراه بنجاح - هو أن إحدى نزعاتنا تستجيب خلال هذه الوسيلة ، وبنفس الطريقة - وبشكل أوضح - نرى أن بقية التجربة ليست إلا عملية التعديل التى نقوم بها فى سبيل الوصول إلى حالة اتزان جديدة .

وتتكون بقية التجربة من انفعالات ومواقف أو أوضاع نفسية ، أما الانفعالات فهى الإحساس الذى تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسدية ، وأما المواقف أو الأوضاع النفسية فهى الدوافع التى تهيئها الاستجابة والتى تؤدى بنا إلى نوع بعينه من السلوك ، فهى بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة(*)

وقد نغفل عن هذه المواقف بسهولة كما هى الحالة فى قصيدة « جسر وستمنستر » لذلك دعنا ننظر فى حالة أبسط : نوبة من الضحك تنتابنا ونحن فى الكنيسة أو أثناء مقابلة جدية ، وكان كبتها أو إخفاؤها أمرًا ضروريا جدا ، حقيقةً إننا فى هذه الحال ننجح فى محاولتنا منع أنفسنا من الضحك ، ولكن مما لا شك فيه أن الدوافع فى صورتها المكبوتة لا تزال رغم الكبت فى حالة نشاط ، ولا تختلف الدوافع الأكثر تعقداً ودقة والتى تولدها فينا قراءتنا للقصيدة عن هذه فى جوهرها ، فهى عادةً لاتبدى نفسها ولا تظهر للعالم الخارجى ، والسبب فى ذلك بصفة عامة هو شدة تعقيدها ، وحينما تتعدل هذه الدوافع نتيجة لتأثير بعضها فى البعض مكونة كلا متماسكًا تجد الحاجات المتعلقة بالموضوع كفايتها ، وفى الفرد الذى كمل نموه نجد أن حالة التهيؤ للفعل تحل محل الفعل نفسه إذا لم يتوفر المقام الذى يناسب إتيان الفعل كل المناسبة ، ومن الأمور الجوهرية التى تميز سائر الفنون هو أن المقام الذى يناسب الفعل كل المناسبة غير موجود فعلاً ، فلسنا نشاهد هاملت نفسه على خشبة المسرح وإنما نرى ممثلاً من الممثلين هو الذى يقوم بتمثيل دور هاملت ، وهذا التهيؤ للفعل يحل محل السلوك الحقيقى .

(*) انظر مبادئ النقد الأدبى للمؤلف (الفصل الخامس عشر) حيث تناقش المواقف بالتفصيل .

هذا هو الشكل الأساسى للتجربة الشعرية .. إنه بالإجمال ما يلى : علامات تنطبع على شبكية العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات ، ولا ننسى أن الكثير من الانطباعات الأخرى التى نتلقاها طول اليوم لا نلحظه لأن رغباتنا ونزعاتنا لا تستجيب له ، ثم تهيج معقد للدوافع التى يتكون فرع منها من أفكار فيما تعنيه الألفاظ ، ويتكون الفرع الثانى من استجابة انفعالية تؤدى إلى نمو المواقف ، أى التهيؤات للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لايتم ، وبين هذين الفرعين روابط وثيقة .

ولنتأمل الآن هذه الروابط عن كثب ، قد يبدو من الغريب أننا لا نجعل الأفكار هى نفسها التى تتحكم فى سائر الاستجابة وتسببها .. الأمر الذى تنادى به السيكولوچيا التقليدية ، والذى نعتبره أكبر خطأ فيها ، ذلك أن الإنسان يحاول دائمًا أن يضفى أهمية بالغة على الصفات التى تميزه عن حيوان كالقرد ، وأهم هذه الصفات قدرته على التفكير ، وبالرغم من أن هذه القدرة ذات أهمية كبرى فإنها لا ترقى إلى المقام الذى رفعها إليه الإنسان ، فليس العقل إلا مجرد إضافة إلى النزعات ، إنه وسيلة أنجح تعدل النزعات بواسطتها من نفسها ، ولا يتكون الإنسان أولاً من الذكاء بأى معنى من معانى هذه اللفظة ، وإنما هو عبارة عن نظام مؤلف من نزعات ، فالذكاء يعين الإنسان ولكنه لا يملى عليه أفعاله .

وهكذا بسبب هذا الخطأ الطبيعى من ناحية ، ولأن دراسة العمليات الفكرية مسألة أسهل من ناحية أخرى نجد أن التحليل السيكولوچى التقليدى لعمل العقل قد قلب الوضع الطبيعى له ، ولعل سر أهمية الشعر القصوى فى المستقبل ستكون فى أنه سيعيننا على تذليل الصعوبات التى ترتبت على هذا الفهم القديم الخاطىء ، ولكن للنظر إلى التجربة الشعرية مرة ثانية وبقسط أكبر من الدقة .

يجب أن نتساءل أولاً : لماذا يتحتم علينا فى قراءتنا للشعر أن نعطى لكل لفظة جرسها وجسدها الكاملين المتخيلين ؟ ما الذى نقصده بقولنا إن الشاعر يعمل بهذا الجرس وهذا الجسد ؟ الجواب هو أنه حتى قبل أن نفهم الألفاظ فهمًا عقليا وقبل أن نكون الأفكار التى تحدثها هذه الألفاظ وتتابعها نجد أن حركة الألفاظ وجرسها تؤثران تأثيراً عميقًا مباشراً فى نزعاتنا ، أما عن كيفية حدوث ذلك فهذه مسألة

لم تبحث حتى الآن بنجاح ، ولكن ما من قارئ - أحس ما قرأ - شك فى حدوث هذه العملية ، بل إنه فى إمكاننا فى جزء كبير من الشعر وفى بعض الشعر الرائع - كبعض أغنيات شكسبير وعلى نحو آخر كمعظم الممتاز من شعر (سوينبرن) - أن نغفل جانب المعنى إغفالاً يكاد يكون تاما أو نهمله دون أن نخسر الكثير ، هذا بالطبع يتطلب منا بعض الجهد ، ولكنه يأتينا بنتائج أفضل فى بعض الأحيان . ويكفينا هنا أن المعنى الفكرى للشعر تتفاوت أهمية فهمه من قصيدة إلى أخرى (قارن مثلاً قصيدتى « قبل » Before « وبعد » After للشاعر (براوننج) .

وفى كل الشعر تقريبًا نجد أن جرس الألفاظ والإحساس بها - أى مانسميه عادةً « بشكل » القصيدة مفرقين بينه وبين « محتواها » - هما اللذان يبدآن فى التأثير ، وعملية التأثير هذه تعمل بدورها بطريق غير مباشر فى المعانى التى تفهم من الألفاظ ، بل إن المدلول المباشر لمعظم الألفاظ - وخاصةً فى الشعر - مدلول مفعم بالالتباس ؛ فنحن نستطيع أن نفهم منها متى شئنا مدلولات شتى ، والمدلول الذى نشاء أن نختاره هو المدلول الذى يوافق الدوافع التى ولدها « شكل » الشعر فينا ، ونستطيع أن نلاحظ نفس الظاهرة فى حديثنا مع الناس ، فليس العامل الأساسى الذى نفسر به الحديث هو المدلول المنطقى المحدود للكلام وإنما هو نغمة الصوت والمناسبة التى قيل الكلام فيها ، ويجدر بنا أن نذكر أن العلم يحاول استبعاد هذا العامل ، ونجاحه فى هذه المحاولة يزداد على مر الأيام ، فنحن نصدق العالم لأنه يستطيع البرهنة على صحة ما يقول ، وليس لكونه بليغًا فصيحًا فى قوله ، بل إننا نشك فى قوله إن كان يعتمد فى أسلوبه على سبيل التأثير فينا

الشعر إذن نقيض العلم من جهة استخدامه للألفاظ . حقيقةً إننا نجد فى القصيدة أفكارًا محدودة ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى أن الشاعر يختار ألفاظه اختيارًا منطقيا كما يفعل العالم قاصداً معنى واحداً حاجباً أى شبهة فى إمكان قصد أى معنى آخر ، وإنما هو العكس ، فسبب تحديد الأفكار فى الشعر هو أن الوسيلة التى يطرقها الشاعر ، نغمات صوته والإيقاع الشعرى ، كل هذه تؤثر فى نزعاتنا وتجعلها تصطفى الأفكار المعينة التى تحتاج إليها من بين ذلك العدد المائج المبهم من

الأفكار الممكنة التى يجوز أن يذهب إليها المعنى ، وهذا هو ما يمكن أن يفسر لنا السبب فى أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النثرية غالبًا ، فاللغة إذا استعملت استعمالاً منطقيًا علميًا تعجز عن أن تصف منظرًا طبيعيًا أو وجها إنسانيا. إنها - لكى تؤدى هذا - تحتاج إلى جهاز هائل من الأسماء والألفاظ التى تدل على الظلال والفروق الدقيقة التى تصف الصفات الفردية الخاصة ، ولا تحوى اللغة مثل هذه الأسماء ولا تلك الألفاظ ، لذلك وجب استخدام وسائل أخرى ، أما الشاعر - حتى عندما يكتب نثرًا - كما يفعل (راسكن) و (دكونسى) - فهو يتيح للقارئ أن يصطفى المعنى الدقيق الخاص المطلوب من بين عدد غير محدود من المعانى الممكنة التى تحويها لفظة ، أو عبارة أو جملة ما ، والوسائل التى يسكلها الشاعر لتحقيق هذه الغاية عديدة متنوعة ،ولقد سبق ذكر بعضها ولكن الطريقة التى يستعمل الشاعر بها الألفاظ هى سر الشاعر نفسه ولا يستطاع تعلمها ، فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحًا ولكنه لا يدرى كيف تتم هذه العملية .

إن إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته مردهما قبل كل شيء المبالغة فى أهمية العنصر الفكرى فيه ، ولكننا نستطيع أن نتبين بصورة أوضح كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول فى الشعر حينما ننظر إلى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارئ ، لم يستخدم الشاعر هذه الألفاظ بالذات دون غيرها ؟ إنه لا يستخدمها لأنها تمثل سلسلة من أفكار يهتم بتوصيلها هى فى ذاتها ، فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذى يهمنا فى الواقع ، وإنما الذى يهمنا هو « ماهية » القصيدة ذاتها ، فالشاعر لا يكتب باعتباره عالمًا ، وإنما هو يستخدم هذه الألفاظ لأن النزعات التى يثيرها الوضع الذى يوجد فيه الشاعر تتآلف على إيجاد هذه الصيغة دون غيرها فى وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة التى يعبر عنها بأسرها وللسيطرة عليها وتعزيزها فالتجربة ذاتها ، أى أمواج الدوافع التى تندفع خلال العقل ، هى التى تأتى بهذه الألفاظ وتعتمدها ، فالألفاظ إذن تمثل التجربة نفسها لا أى ضرب من الإدراكات والأفكار ، وإن كان القارئ - الذى لايتناول الشعر على النحو السليم - يرى فيها مجرد سلسلة من الملاحظات عن أشياء أخرى ، أما القارئ السليم فتحدث الألفاظ فى عقله تفاعلاً مشابهًا فى النزعات ، وتضعه برهة فى نفس الوضع الذى وجد فيه الشاعر ، وتؤدى به إلى نفس

الاستجابة .. بشرط أن تكون الألفاظ نابعة من تجربة حقيقية وليس مصدرها العادات الكلامية أو الرغبة فى التأثير أو التصينع أو التقليد أو غير ذلك من المحاولات النابية التى تحول بين معظم الناس وبين إنتاج شعر جيد .

ولا يزال السبب فى هذه العملية - إلى حدٍّ ما - سرا من الأسرار . إن الدوافع الدقيقة تتجمع بطريقة معقدة عجيبة فى عقل الشاعر وتنتج هـذه الألفـاظ معًا ، أما ما يحدث فى عقل القارئ فهو عكس هذه العملية ؛ وإذا كانت الألفاظ هى التى تحدث تجمعًا مشابهًا للدوافع ، وهكذا ، فالألفاظ التى تبدو نتيجة للتجربة لدى الأول تصبح علة لتجربة مماثلة لدى الثانى ، وهذه عملية غريبة حقـا لا مثيل لها خارج محيط إيصال التجربة الشعرية . بيد أن عرضنا هذا تعوزه الدقة الكاملة ؛ فليست الألفاظ ببساطة - كما رأينا - نتيجة فى الحالة الأولى وعلة فى الحالة الثانية وإنما هى فى الحالتين تكون ذلك الجزء من التجربة الذى يؤدى إلى تماسكها ويكسبها تكوينها الخاص ، ويمنعها من أن تصبح مجرد مجموعة مائجة من دوافع لا رابط بينها ، فالألفاظ بمثابة « مفتاح » لهذه المجموعة الخاصة من الدوافع إذا جاز لنا أن نستعمل استعارة (ماكادوجال) المفيدة ، وإذا نظرنا إلى الألفاظ على هذا النحو قل عجبنا حينما نجد أن ما يؤلفه الشاعر يحدث تجربة مماثلة فى ذهن القارئ .

الفصل الثالث

قيمة التجربة الشعرية

أظن أننى تحدثت بما فيه الكفاية عن طبيعة القصيدة وعن التكوين العام للتجربة فى أثناء قراءة الشعر ، وننتقل الآن إلى المسائل ، مثل فائدة القصيدة ، وأسباب اعتبارها شيئًا ذا قيمة وإلى أى مدى هى قيمة . إن أول نقطة نقررها هى أنه إذا كانت التجربة الشعرية قيمة حقا ، فإن قيمتها لا تختلف عن قيمة غيرها من التجارب القيمة ، كما أنه يجب أن نقيسها بنفس المقاييس التى نقيس بها غيرها من التجارب القيمة ، فما هى هذه المقاييس إذن ؟

لقد اختلفت آراء المفكرين اختلافًا هائلاً فى هذا الصدد ، ولا غرابة فى ذلك ، فقد كانت لهم نظرات متنوعة فى طبيعة التجربة ، إن آراءنا فيما يتعلق بالفرق بين الطيب والردىء فى التجربة تعتمد دائمًا على فهمنا لطبيعة التجربة ، كما أن نظريات الإنسان الأخلاقية كانت تتغير دائمًا حسب تغير النظريات السيكولوچية السائدة ، فحينما كان الإيمان بوجود روح مخلوقة بسيطة خالدة هو الاعتقاد الأساسى السائد الذى تدور حوله سائر المعتقدات كان الخير معناه اتباع إرادة الخالق والشر هو الثورة عليها ، وحينما استبدل الإنسان الروح بما قالت به سيكولوچية الترابط من جمهرة من الأحساسيس والصور صار الخير معناه اللذة والشر معناه الألم وهكذا ، ولا نزال فى حاجة إلى مؤرخ من مؤرخى الفكر لكى يكتب لنا فصلاً طويلاً عن تاريخ التغير الذى أصاب أفكارنا فى هذا الموضوع ، والآن وقد تبين لنا أن العقل مجموعة منظمة من النزعات تتدرج حسب قيمتها ، فكيف نفرق بين الخير والشر ؟

ليس الفرق بين الخير والشر سوى الفرق بين نظام تسوده الحرية ونظام كله مضيعة ، الفرق بين امتلاء الحياة وضيقها ، لأنه إذا كان العقل عبارة عن تركيب منظم من النزعات وإذا كانت التجربة هى نشاط هذه النزعات فإن قيمة أية تجربة تتوقف على مدى كمال الاتزان الذى يصل إليه العقل من خلال التجربة .

هذا عرض تقريبى تعوزه الدقة ويحتاج إلى ما يليه من التطوير والتحديد حتى يمكننا أن نكون منه نظرية مرضية . ولنتأمل ساعة من حياة امرئ ما .. سنجد خلال هذه الساعة عدداً لا يحصى من الإمكانيات ، أما ما يتحقق من هذه الإمكانيات فيعتمد على مجموعتين أساسيتين من العوامل :

أولا : الموقف الخارجى الذى يعيش فيه الفرد ، أى الظروف المحيطة به ويشمل هذا غيره من الذين هم على اتصال به .

ثانيا : التكوين السيكولوچى للفرد .

وقد يضفى الناس أحياناً أهمية أكثر مما ينبغى على المجموعة الأولى أى على الموقف الخارجى ، ولكن حسبنا أن نلاحظ الاختلاف فى التجارب التى يمر بها أفراد مختلفون فى مواقف شديدة التشابه لكى ندرك صدق ما أقول ؟ فقد يتأثر فرد تأثيراً عميقاً بموقف من المواقف الخارجية لا يرى فيه آخر سوى البرود عينه ، ذلك أن الفرد لا يستجيب إلى الموقف الخارجى كله وإنما إلى الجزء الذى يختاره منه ، وقلما يختار اثنان نفس الجزء ، أما الذى يحدد الجزء المختار فهو النظام الخاص الذى تأخذه نزعات الفرد .

ولكى نبسّط المسألة نفترض أن مايحدث خلال هذه الساعة لن تكون له أية نتيجة فى مستقبل حياة هذا الفرد الذى افترضناه أو فى حياة أى فرد سواه ، لنفرض أن حياته سوف تنتهى مباشرةً بعد تمام هذه الساعة - ولكن فى سبيل غرضنا لابد أن نتخيل أن الفرد نفسه لا يعرف ذلك - كما أنه لن يؤثر فى أى شخص آخر ما يعتقده أو يحسه أو يقوم به خلال تلك الساعة ، ما أفضل شىء - مما يستطيع هذا الفرد - نقترح عليه أن يقوم به إذن ؟

ليس من الضرورى تصور تفاصيل الموقف الخارجى أو خصائص هذا الفرد ، إذ إنه يمكننا أن نجيب عن سؤالنا هذا إجابة عامة دون أن نعمد إلى تصور هذه التفاصيل ، إن لهذا الفرد تكوينه الغريزى الخاص الذى هو نتيجة لتاريخه الماضى بما فى ذلك ما ورثه عن أبويه ، ولهذا فقد يعجز عن القيام بأمور عدة فى وسع غيره أن يقوم بها ، كما أن هناك أموراً عديدة لن يستطيع أن يقوم بها فى هذا الموقف نفسه مع أنه فى مقدوره هو القيام بها فى مواقف أخرى تختلف عن هذا الموقف ، ولكننا نتساءل بالنسبة لهذا الفرد نفسه فى هذا الظرف عينه عن أفضل الإمكانيات المتاحة له ، كيف نود أن نراه يعيش هذه الساعة بوصفنا مشاهدين نعطف عليه ؟

لعلنا نتفق على أن السبات والخمود سيكونان أسوأ شىء يختاره - هذا بالطبع إذا استثنينا الألم - فالسكون المطلق أو الجمود التام سيكون أشد المناظر إيلاماً للنفس لأن فى ذلك تعجيلاً لما سيحدث له بعد انقضاء هذه الساعة . نستطيع إذن أن نسلم - بالرغم من أن أفكارنا السابقة قد تنشط لاعتراض سبيلنا - بأن أفضل ما يختاره سيكون نقيض الجمود ، أى أشد أنواع الحياة امتلاءً ونشاطاً واهتماماً وحماساً

وهذا الضرب من الحياة يبعث على نشاط أكبر عدد ممكن من النزعات الإيجابية ، فطبيعى إذن أن يكون فى وسعنا أن نستبعد النزعات السلبية ، إذ لا شك أنه من المؤسف أن يعترى صاحبنا انفعال رعب أو اشمئزاز حتى ولو لمدة دقيقة واحدة من دقائق هذه الساعة الثمينة .

إلا أن هذا ليس من شىء ، فليست إثارة وفرة من النزعات وحدها بالأمر الكافى ، وإنما توجد نقطة أهم من ذلك من واجبنا أن نلحظها ، فكما يقول الشاعر :

يجب على النزعات إذن أن تنشط وتستمر فى نشاطها بحيث لا يتعارض بعضها مع البعض الآخر بقدر الإمكان ، وبعبارة أخرى يجب أن تنظم التجربة بحيث يتاح لكل الدوافع التى تتكون منها أكبر قسط ممكن من الحرية(*) .

وهذه هى الناحية التى يختلف الناس فيها بعضهم عن البعض الآخر أكبر الاختلاف ، وهى التى تميز الحياة الطيبة من الخبيثة ، فإن ما يضيع من الحياة عن طريق اضطراب النظام العقلى أكثر بكثير مما يضيع بسبب عدم إتاحة الفرص ، والتصادم بين الدوافع المختلفة هو أخطر الشر الذى تعانيه الإنسانية .

إن أفضل حياة إذن نتمناها لصديقنا هى حياة يشغل فيها أكبر جزء ممكن من نفسه (أى أكبر عدد ممكن من دوافعه) ، وهذا بأقل ما يمكن من الصراع والتصادم بين دوافعه المختلفة ، فكلما اتسعت حياته وقل كبته لنفسه كان ذلك أفضل له . هذا باختصار سيكون جوابنا بوصفنا علماء نفس ومشاهدين له من الخارج نعرض المسألة عرضًا مجردًا ، وإذا سألنا أحد ما هو شعور الإنسان حينما يحيا مثل هذه الحياة ؟ وكيف يمكن أن يحياها ؟ كان جوابنا أنه يشبهه بل هو ذاته شعوره حينما يمر بتجربة الشعر .

إن ثمة طريقتين يمكننا بواسطتهما أن نتجنب الصراع أو نتغلب عليه : إما بالقهر وإما بالتوفيق ، فيمكننا أن نكبت دافعًا من الدافعين المتضاربين كما يمكننا أن نصل إلى توفيق بينهما وذلك بأن نجعل كليهما يتكيف بالآخر ، ونحن نرى فى التحليل النفسى (الذى مازال إلى الآن فرعًا غير منظم من فروع علم النفس) أكبر برهان على مدى الصعوبة التى تقابلنا فى كبت أحد الدوافع القوية ، فبينما نظن أننا كبتناه نجده فى الواقع لا يزال نشيطًا كما كان من قبل ، وإن كان يأخذ عادةً شكلاً آخر يسبب لنا المتاعب . إن تخلخل الاتزان العقلى بشكل مستمر هو مصدر كل متاعبنا

(*) انظر أسس علم الجمال The Foundations of Aesthetics بقلم C.K. Ogden & James Wood وخصصت ص ٧٤ وما يليها لوصف مثل هذه التجربة

تقريبًا لهذا السبب ، ولأن الكبت ببساطة هو مضيعة للحياة ، كان التوفيق أفضل من القهر ، ويمكننا أن نصف أولئك الذين يقهرون أنفسهم دائمًا بأنهم دائمًا يستعبدون أنفسهم حتى تضيق حياتهم ضيقًا لا مبرر له . لقد كانت عقول معظم القديسيين تشبه الآبار ، بينما كان الأحرى بها أن تكون أشبه بالبحيرات أو البحار .

ومن المؤسف أن معظمنا ، إن ترك وشأنه ، مضطر إلى التمادى فى محاولاته المتشعبة فى سبيل قهر نفسه ، فهذه هى وسيلتنا الوحيدة للهرب من الفوضى لأن دوافعنا لابد أن يتحقق فيها نظام ما وإلا فلن نستطيع العيش لمدة عشر دقائق دون أن تلم بنا كارثة من الكوارث ، وقديمًا كانت التقاليد تكفى - إلى حد معقول - لتنظيم حياتنا ، إذ كانت بمثابة معاهدة فرساى التى وضعت الحدود ووزعت مناطق النفوذ على النزعات المتعددة وكانت فى توزيعها هذا تقوم أساسًا على مبدأ القهر ، لكن التقاليد قد دب الضعف فيها ، وسلطان الأخلاق لم تعد تسنده العقائد كما كانت من قبل ؛ بل إن السند نفسه أخذ فى الاضمحلال ، ولهذا فنحن فى حاجة إلى نظام يحل محل النظام العتيق . لسنا فى حاجة إلى نوع جديد من توازن القوى الدولية أو إلى اتفاقية تعتمد على مبدأ القهر ، وإنما إلى نظام يشبه نظام عصبة الأمم(*) يرمى إلى التنظيم الخلقى لدوافعنا ، نظام جديد يعتمد على التوفيق ، لا على محاولة الكبت والقهر .

ولم يتمكن من تحقيق هذا النظام بصفة دائمة إلى الآن سوى أفراد نادرين ، وحتى هؤلاء لم يستطيعوا أن يحققوه بشكل شامل تام ، إلا أن هناك أفرادًا عديدين أمكنهم تحقيق هذا النظام لمدة قصيرة أو فى طور بعينه من أطوار تجاربهم ، كما أن عديدين تمكنوا من تسجيله عن هذه الأطوار . والشعر يتألف من هذه التسجيلات .

وقبل أن نمضى إلى معالجة هذه النقطة الجديدة فلنعد لحظة إلى صديقنا المفترض الذى تركناه يتمتع بساعته الأخيرة ، ولنتصور أننا تحررنا من القيود التى فرضناها من قبل ، ولنبحث فى أية ساعة لها نتائجها فى مستقبل حياته وحياة

(*) فى زمن تأليف هذا الكتاب كانت تلك العصبة قائمة .

الآخرين بدل ساعة بعينها ، ومن ثم لنأخذ أى قطاع من حياة أى فرد ، ولنتأمل إلى أى مدى سيؤثر ذلك فى مناقشتنا .

هل ستتغير فى هذا الحال مقاييسنا للخير والشر ؟

من الواضح أن القضية الآن قد تغيرت من بعض نواحيها ، لقد أصبحت أشد تعقيداً ، وأصبح من واجبنا أن نهتم بما للتجربة من نتائج ، وألا ننظر إلى تجربته هذه فى حد ذاتها وإنما باعتبارها مدة من حياته وعاملاً قد يؤثر فى موقف الآخرين ، فإذا كنا سنوافق على التجربة فلا يكفيها أن تكون ممتلئة حياة فى ذاتها وخالية من الصراع وإنما يتحتم عليها أيضا أن يكون من شأنها أن تؤدى فى حياة الفرد نفسه وفى حياة الغير إلى تجارب أخرى ممتلئة حياة ، خالية من أى صراع ، وكثيراً مانجد أنه لكى يتحقق الشرط الأخير لابد أن تصبح التجربة نفسها فى الواقع أقل امتلاءً بالحياة وأكثر تقييداً مما يمكنها أن تكون ، وإذا التضحية بالخير الجزئى المؤقت فى سبيل خير مستقبل أو أعم ، تصبح لزامًا علينا فى أغلب الأحيان ، وكثيراً ما يكون الصراع ضرورياً الآن فى سبيل تلافيه فى المستقبل ، وقد يستغرق التعديل بين الدوافع المتضاربة بعضها والبعض وقتًا ما ، وقد يكون الصراع الحاد الحالى هو الوسيلة الوحيدة التى تمكن الدوافع من التعاون فى العمل فى المستقبل .

غير أن هذه التعقيدات والتحديدات لن تغير من النتائج التى وصلنا إليها حينما نظرنا إلى القضية فى صورتها الأكثر بساطة ، فالتجربة الطيبة ما زالت هى التجربة الممتلئة حياة بالمعنى الذى أوضحناه ، أو هى التجربة التى تؤدى إلى تجارب ممتلئة حياة ، أما التجربة التى تتسم بالخبث فهى تلك التى يظهر فيها الكبت ، أو تلك التى تؤدى إلى صراع مميت .

إن كل ما عرضناه من قضايا حتى الآن سليم لا غبار عليه ، ولذلك يمكننا الآن أن نستمر فى مقالنا فنبحث عن طبيعة الشاعر .

الفصل الرابع

السيطرة على الحياة

إن أهم ما يمتاز به الشعراء هى سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة ، وليس المقصود بذلك أنهم يعرفون كمية هائلة من الألفاظ ، وإن تكن لتلك الثروة اللغوية التى يملكها شكسبير والتى تربى على ثروة أى متكلم بالإنجليزية فى الغزارة والتنوع دلالتها العميقة . إن كمية الألفاظ التى فى متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء ، وإنما الذى يحدد مكانته الطريقة التى يستخدم بها هذه الألفاظ ، فالمهم هو مدى إحساس الشاعر بطاقة الألفاظ على تعديل بعضها البعض وعلى تجميع تأثيراتها المنفصلة فى العقل واتخاذها موضعها المناسب فى الاستجابة ككل ، والمألوف أن الشاعر لا يدرك الأسباب التى تجعله يختار لفظة بالذات دون سواها ، إذ تتخذ الألفاظ مكانها فى القصيدة دون سيطرته الواعية ، والأساس الوحيد فى وعيه لتأكده من أنه أتى بالألفاظ المناسبة هو مجرد إحساسه بصلاحية الألفاظ وحتمية ورودها على هذا النحو ، وليس يجدى عادة أن نسأله لم استخدام إيقاعاً دون غيره أو نعتاً دون سواه ، فهو قد يدلى لنا بأسبابه ، غير أن هذه الأسباب - فى أغلب الأحيان - لن تكون إلا مجرد تبريرات عقلية لا علاقة لها بما نحن فيه ، ذلك لأن اختياره للإيقاع أو النعت لم يكن وليد عملية فكرية (بالرغم من أنه قد يمكن تبريره فكريا) وإنما كان نتيجة لمحاولة دافع غريزى معين أن يؤكد ذاته أو أن يتآلف مع الدوافع الأخرى .

وإنه لمن المهم جدا أن ندرك مدى عمق الدوافع التى تتحكم فى استخدام الشاعر للألفاظ ، فلن تفيده فى شىء دراسته لنتاج الشعراء الآخرين ، اللهم إلا إذا

كانت دراسة مشوبة بالعاطفة ، حقيقةً إنه قد يستطيع أن يتعلم الكثير من غيره من الشعراء ولكن على شرط أن يدعهم يؤثرون فيه تأثيراً عميقًا ، إنه لن يتعلم شيئًا منهم عن طريق الدراسة السطحية لأسلوبهم ، فالدوافع التى تحدد للقصيدة شكلها إنما تصدر عن « جذور » العقل ، وما أسلوب الشاعر سوى النتاج المباشر للطريقة التى تنتظم بها نزعاته ، وما قدرته الرائعة على تنظيم الكلام سوى جزء من قدرة أكثر روعة على تنظيم تجربته .

ويفسر لنا استحالة إبدا ع الشعر عن طريق مجرد الذكاء والدراسة أو الصنعة والحيلة ، إن نتاج الدارس - الذى اغترف من شعر القدامى وملأته الرغبة الملحة فى المحاكاة والتفوق فود أن يكون شاعراً ضمن الشعراء - كثيراً ما يبدو لنا للنظرة العابرة أنه يشبه الشاعر الصادق ، قد تبدو ألفاظه منسقة تنسيقًا دقيقًا محكمًا كما يجب أن تكونه الألفاظ ، وقد تبدو الصفات التى يستعملها موفقة كما يجب أن تكون عليه الصفات ، وقد نرى انتقالاته جريئة ، وبساطته بالغة الكمال ، بل إنتاجه قد يصمد أمام أى مقياس فكرى نطبقه عليه ، ومع ذلك فإذا لم يكن تنظيم الألفاظ فى نتاجه نابعًا من تنظيم حقيقى فى التجربة ، أى إذا كان صادراً عن مجرد معرفة بصناعة الشعر ورغبة فى نظمه ليس غير ، فإن الفحص المباشر لهذا النتاج سيفضح حقيقته .. سيكشف لنا الإيقا ع أمره كما هى عادة الإيقا ع أن يفعل فى الشعر ؛ فليس الإيقا ع مجرد تلاعب بالمقاطع وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر ، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التى تكونه ، والنغم المؤثر فى الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقًا ، ولهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات .

وبعبارة أخرى لا يمكن تقليد الشعر أبدًا ، ولايمكن تزييفه بحيث يخدع المقياس الوحيد الذى يجب تطبيقه دائمًا ، غير أنه مما يدعو إلى الأسف أن تطبيق ذلك المقياس من أصعب الأمور غالبًا ، كما أنه ليس من السهل دائمًا التأكد من أننا طبقناه ، لأن المقياس هو كما يلى : الشعر الصادق هو وحده الذى يولد فى القارئ الذى يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لاتقل فى الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه ، أى سيد الكلام لأنه سيد التجربة ، ولكن من السهل جدا أن تكون

قراءتنا للقصيدة قراءة سطحية لا عناية فيها ، ومن السهل أيضًا أن نظن خطأ أن شيئًا ماهو الاستجابة ، شيئًا لاعلاقة له بها فى الحقيقة ، فنحن نفقد جوهر القصيدة حين لا نقرؤها بعناية ، كذلك وفى بعض الحالات الشعورية - إذا كنا ثملين مثلاً - فإننا نحسب الكلام المنظوم المبتذل إنتاجًا ساميًا ، وفى هذه الحال لا يكون مصدر استجابتنا هو الكلام المنظوم وإنما هو المسكر الذى ثملنا به .

ويمكننا الآن فى ضوء هذه الاعتبارات العامة أن نتحول عن السؤال - ماالذى يمكن لعلم النفس الحديث أن يخبرنا به عن الشعر ؟ إلى السؤالين المتصلين به وهما : كيف يؤثر العلم عامةً فى الشعر بما يجلبه الآن من نظرة جديدة للعالم ؟ وإلى أى مدى قد يجعل العلم من شعر القدامى شيئًا باليًا ؟ ولكى نجيب عن هذين السؤالين علينا أن نعرض عرضًا سريعًا لبعض التغيرات التى طرأت حديثًا على صورة العالم ، ثم ننظر مرة أخرى فيما نطلبه الآن من الشعر .

الفصل الخامس

إبطال أثر الطبيعة

يخذلنا الشعراء أو نخذلهم إذا كنا لانجد أنفسنا قد تغيرنا بعد قراءة شعرهم . ولا أقصد بالتغير هنا ذلك التغير العابر الذى يولده الغذاء أو النوم والذى لا يلبث أن يزول ونعود بعده إلى حالتنا الأولى ، وإنما التغير الدائم فى إمكانياتنا كأفراد نستجيب ونكيف أنفسنا تكييفًا سليمًا أو رديئًا حسب جمهرة هائلة من المؤثرات الخارجية ، كم من الشعراء المعاصرين له القدرة على إيجاد هذه التغيرات العميقة فينا ! لنترك تحمس الشباب جانبًا ؛ لأن معظم الناس يمرون فى الواقع بفترة فى حياتهم يتأثرون فيها تأثيرًا عميقًا - وهذا أمر طبيعى - بشعر كل من (ميسفيلد) و (كبلنج) و (درينك ووتر) حتى (نويز) و (ستدرت كندى)(*) ، ففى هذه المرحلة يبدأ العقل يتعرف على الشعر ، وبعد أن نجتاز هذه المرحلة ونلقى ببصرنا إلى الوراء يتبين لنا أن أى شاعر من مئات الشعراء الآخرين كان فى مقدوره أن يؤدى لنا هذه الخدمة التى أداها هؤلاء فى ذلك الوقت ، ولنستبعد الآن القارئ الساذج ولا نحسب حسابًا إلا للقارئ الخبير الذى له دراية بطائفة كبيرة من شعر الماضى .

إن الشعر المعاصر الذى سيعدل - إذا لم يحدث ما ليس فى الحسبان - من مواقف هذا القارئ لابد أن تكون له صفات معينة تجعلنا لا نتصور إمكان كتابته فى أى عصر غير عصرنا هذا ، لأن الشعر المعاصر لابد أن يكون صادرًا عن الأوضاع المعاصرة ، لابد أن يتفق وحاجات ودوافع ومواقف معينة لم تنشأ على هذه الصورة عند شعراء الماضى ، كما أن النقد نفسه يجب أن يأخذ فى اعتباره الأوضاع

(*) يقصد شعراء من غير الطبقة الأولى (المترجم)

المعاصرة ، ذلك أن مواقفنا تتغير إزاء الإنسان والطبيعة والوجود فى كل جيل من الأجيال بل لقد تغيرت بالفعل تغيراً عنيفًا فى السنوات الأخيرة ، ولن نستطيع بأية حال أن نتغاضى عن هذه التغيرات فى حكمنا على الشعر الحديث ، فحينما تتغير مواقفنا لا يستطيع النقد أن يظل ثابتًا وكذلك الشعر ، هذا بالطبع أمر جلى لكل من يعرف طبيعة الشاعر ، وتاريخ الأدب بأسره دليل على صحة هذا القول .

إنه لن يجدى شيئًا أن نقدم ثبتًا بأهم الثورات الفكرية الحديثة محاولين بذلك أن نستنتج آثارها فى الشعر ، فليست التأثيرات التى ولدتها التغيرات الفكرية فى مواقفنا بسيطة بحيث إنه يمكننا الوقوف عليها عن هذا الطريق ، كما إنه يجب علينا ألا ننظر إلى آراء الإنسان السائدة اليوم وإنما إلى مواقفه - أى يجب أن نسأل أنفسنا ما هى مشاعره نحو هذا الشىء أو ذلك باعتباره جزءًا من العالم ؟ وما أهمية نواحى العالم المختلفة فى نظره ؟ ما الذى يمكنه أن يضحى به ؟ وفى سبيل أى شىء يقدم تضحيته ؟ ما الذى يثق به ؟ ما الذى يبعث فى نفسه الرعب ؟ وما الذى يرغب فيه ؟ لكى نقف على هذه الأمور علينا أن نذهب إلى الشعراء ، فالشعراء هم الذين سيظهرون لنا حقيقة هذه الأمور اللهم إلا إذا كانوا يخذلوننا .

سيرينا الشعراء هذه الأشياء ، ولكنهم لا شك لن يقرروها تقريراً ، لن يتناول شعرهم مواقفهم كما يتناول مقال تشريحى تكوين جسم الإنسان ، إن شعرهم ينبع من مواقفهم ويولد هذه المواقف فى نفس القارئ الصالح لهذا التوليد ، ولكنه بصفة عامة لن يذكر لنا أيًا من هذه المواقف ذكرًا . من الطبيعى أن نتوقع وجود محاولات منظومة من آن لآخر تدور حول موضوعات سيكولوچية ، ولكن واجبنا ألا ندع هذه المحاولات تضللنا ، ذلك أن معظم المواقف التى يعنى بها الشعر ليس فى الإمكان وصفها ؛ لأن علم النفس لا يزال فى مرحلته البدائية ، وكل ما يمكننا هو أن نتحدث عنها عن طريق غير مباشر فى كلامنا عن موقف هذه القصيدة أو تلك ، فالقصيدة - أى التجربة الحقيقية كما تشكل نفسها فى ذهن القارئ السليم مسيطرة على استجاباته للعالم ومنظمة لدوافعه - هى خير دليل على كيفية إحساس الغير بالأشياء ، فنحن نقرأ القصيدة قراءة جدية لكى نرى كيف تبدو الحياة فى نظر شخص آخر من ناحية ، ومن ناحية أخرى لكى نتبين ما إذا كانت مواقفه تناسبنا ، لأننا جميعًا على نفس الطريق .

وبالرغم من أننا - لما فى علم النفس من نقص - لا نستطيع أن نصف مواقف معينة بأسلوب لا ينطبق إلا عليها ولا يصلح لمواقف أخرى لا نعنى بها ، وبالرغم من أننا لا نستطيع أن نستنتج مواقف الشاعر من دراستنا للأفكار العامة السائدة ، فإننا بعد قراءتنا لشعره وبعد تمثلنا لتجربته يمكننا أن نستفيد أحيانًا من النظر حوالينا لنتبين لماذا تختلف المواقف التى نجدها فى شعره فى بعض نواحيها هذا الاختلاف الكبير عن تلك التى نجدها فيما كتب من شعر منذ مائة عام أو ألف خلت ، بهذه العملية قد نكتسب وسيلة نوضح بها كنه هذه المواقف ، وسيلة قد تفيد من لا يسمح لهم تكوينهم بقراءة الشعر (وعددهم فى تزايد) ومن هم ضحية التعليم الحديث الذين يهملون الشعر المعاصر لأنهم يقفون أمامه حائرين .

ما الذى حدث إذن فى محيط الأفكار وكيف تغيرت صورة العالم ؟ وبأى الوسائل أدت هذه التغيرات إلى تعديل مواقفنا ؟

يمكننا أن نصف التغير البارز بأنه « إبطال أثر الطبيعة » ، أى أنه قد ثبت لنا أن الطبيعة تأخذ موقفًا محايداً من عواطف الإنسان ، فالتغيير إذن هو تحول عن النظرة السحرية للعالم إلى النظرة العلمية ، وهو تغير هائل لا يضاهيه من الناحية التاريخية إلا ذلك التحول عن صورة العالم التى ظهرت قبل النظرة السحرية - أيًا كانت هذه - إلى النظرة السحرية نفسها . والذى أقصده بالنظرة السحرية على وجه التقريب هو الإيمان بعالم تسيطر فيه الأرواح والقوى الخفية على الحوادث ، هذه الأرواح والقوى يمكن استدعاؤها والتسلط عليها - إلى حدٍ ما - عن طريق ممارسة بعض العادات الإنسانية ، والإيمان بالإلهام وشتى ضروب العقائد التى وراء المراسيم كلها تمثل هذه النظرة . لقد أخذت هذه النظرة فى الزوال ببطء منذ ثلاثمائة عام ، إلا أنها لم تختف بصفة قاطعة إلا فى السنوات الستين الأخيرة ، ومن المسلم به أن بعض آثارها لا يزال يوجه جزءًا كبيراً من شئون حياتنا اليومية ولكن صورة العالم التى يقبلها العقل المثقف بسهولة لم تعد تتكون منها ، وهناك بعض القرائن التى تدل على أن الشعر - ومعه سائر الفنون الأخرى - نشأ بنشوء هذه النظرية السحرية ، ولذلك فهناك احتمال يجب أن ننظر إليه نظرة جدية وهو أن الشعر ربما يزول بزوال هذه النظرة .

وأسباب زوال النظرة السحرية مألوفة لدينا ، فقد كان ظهور هذه النظرة - فيما يبدو - نتيجة لزيادة معرفة الإنسان بالطبيعة وسيطرته عليها (عن طريق اكتشاف قوانين الزراعة) ، كما أنها زالت بسبب اتساع نطاق معرفته بالطبيعة وزيادة سيطرته عليها ، والسبب في صمودها هذه الحقبة الطويلة من الزمن (حوالى عشرة آلاف عام) هو قدرتها على إشباع حاجات الإنسان العاطفية لأنها قدمت له موضوعًا كافيًا لمواقفه ، ويجب علينا ألا ننسى أن المواقف الإنسانية نشأت دائمًا داخل نطاق الجماعة ، فالمواقف عبارة عن مشاعر الإنسان نحو أخيه الإنسان ، ثم منابع سلوكه إزاءه ، وميدانها دائمًا محدود النطاق ، ولما كانت النظرة السحرية تفسر الطبيعة تفسيرًا إنسانيا ، أى فى حدود شئون الإنسان الهامة المقربة إليه لذلك سرعان ما ناسبت التكوين العاطفى للإنسان أكثر من أية نظرة أخرى ، ولم يكن سر جاذبيتها ما قدمته للإنسان من سيطرة ملموسة على الطبيعة ، والدليل على ذلك أن (جالتون) كان أول من قام بتجارب يختبر بها قدرة الصلاة على تحقيق مطالب الإنسان ، وإنما الذى أسبغ على النظرة السحرية هذا المركز الذى تمتعت به هو أنها كانت تعرض العالم بصورة تمكن الإنسان من التعامل مع الوجود تعاملاً عاطفيا سهلاً وبصورة يتسع فيها المجال للحب الإنسانى والكراهية ، للرعب والأمل واليأس ، فقد شكلت الحياة شكلاً واضحًا وجعلت منها بناءً متماسكًا بدرجة لم يكن من الممكن لأى وسيلة أخرى أن تصل إليها ، أما الآن فقد حل محل العالم السحرى العالم الرياضى وهو مجال يزداد اتساعًا أبدًا يتوفر فيه اليقين الفكرى لأول مرة على نطاق غير محدود ، وفيه أيضًا اليأس والتحرق العاطفى الذى يلازم المرء فى البحث والاكتشاف بدرجة لا مثيل لها فى الماضى ، ولهذا فكثير من أولئك الذين يبحثون اليوم فى معامل الكيمياء العضوية كان من الممكن أن يكونوا شعراء لو قدر لهم أن يعيشوا فى الأزمنة المنصرمة ، وهذه حقيقة قد نجد فيها عذرًا (إن كان لابد لنا من عذر) حين يتحدث البعض عن سوء حال الشعر اليوم ، ولكننا نتساءل : ما علاقة الصورة التى يرسمها العلم للعالم بالعواطف الإنسانية إذا استثنينا هذا الضرب من الانفعالات التى تلازم المرء فى البحث والاكتشاف ؟ إننا لن نستجيب بعواطفنا لأى إله من الآلهة يخضع - سواء عن قهر أو بمحض اختياره - لقوانين نظرية النسبية

العامة ، ولذلك فـإن محـاولة للتوفـيق بين الناحيتين لا شك مقرونة بالفشـل ، لقد اقترح البعض آلهة عدة - منها الآلهة التى خلقها (ويلز) والتى خلقها الأستاذ (الكزاندر) والأستـاذ (لويدمورجـان) - إلا أن الأسـباب التـى دعتـهم إلى خلقهـا كـانت للأسف أسبابًا واعية واضحة أكثر مما ينبغى ، فلم تخلق آلهتهم لكى تفرض مطالبها عليهم وإنما خلقت لكى تسد حاجاتهم وبذلك فهى لا تؤدى الوظائف التى وجدت من أجلها

إن الثورة التى أوجدها العلم هى بالإجمال ثورة عنيفة بحيث إنه لن نستطيع أن نعالج الموقف بهذه الطرق التلفيقية ، إنها تمس المبدأ الأساسى الذى كان العقل منظمًا حسبه فى الماضى ، ولن يعيد لنا اتزاننا أى تغيير - مهما كان كبيرًا - فى عقائدنا ما دمنا لا نزال نحتفظ بهذا المبدأ ، ولنبحث الآن فى المضمون الأساسى لهذه الملاحظات .

لقد افترض الإنسان منذ أن أصبح مفكرًا واعيًا بنفسه أن إحساساته ومواقفه وسلوكه تنبع من معرفته ، واعتقد أنه من الحكمة أن يحاول تنظيم نفسه بقدر المستطاع بحيث تكون المعرفة وحدها(*) هى الأساس الذى تقوم عليه أحاسيسه ومشاعره ، مواقفه وسلوكه ، ولكن الإنسان فى الواقع لم يكن أبدًا منظمًا على هذا النحو ، فلم تتح له المعرفة بقسط وافر إلا حديثًا ، ومع ذلك فإنه ظل دائمًا يعتقد أن المعرفة هى أساس سلوكه ، وأخذ يحاول أن يطور نفسه على هذا الأساس فبحث عن المعرفة مفترضًا أنها ستؤدى به - عن طريق مباشر - إلى اتخاذ الموقف السليم من الوجود ، وأنه لو أتيح له أن يعرف حقيقة العالم لكان ذلك وحده كفيلاً بأن يبين له ما يجب أن يشعر إزاء العالم وأى المواقف مفروض عليه ، ولأى الغايات يحيا ، وكان دائمًا يسمى ما يصل إليه فى بحثه هذا « بالمعرفة » ، غير مدرك أن معرفته هذه لم تكن معرفة خالصة ، بل غير مقدر أن مشاعره ومواقفه أو سلوكه كانت توجهها بالفعل حاجاته الفسيولوجية والاجتماعية ، وأنها هى نفسها كانت غالبًا مصدر كل الذى كان يعتقد أنه المعرفة

(*) أى الأفكار الصادقة والمبرهن عليها فى الوقت نفسه وذلك بالمدلول الضيق لهذه الألفاظ ، انظر «مبادئ النقد الأدبى» للمؤلف (الفصلين ٣٣ و ٣٤ حيث تناقش بعض مدلولات لفظتى «الحقيقة» و «المعرفة» التى لها علاقة بالموضوع هنا)

وفجأة (وليس هذا من زمن بعيد) بدأ الإنسان يصل إلى معرفة أصيلة حقة على نطاق واسع ، ثم لم يلبث أن سار حثيثًا ويخطى واسعة فى هذا الميدان حتى اجتاحته الاكتشافات ، والآن يتحتم عليه أن يجابه هذه الحقيقة ، هى أن كل ما كانت تعتمد عليه موافقه من صروح المعرفة المفترضة لن يقوى على الصمود بعد اليوم ، وفى الوقت عينه أصبح من واجبه أن يدرك أن المعرفة الخالصة لا صلة لها بغاياته ، وأنها ليست لها علاقة مباشرة بما يجب أن تكون عليه مباشرة ، أو ما يجب أن يقدم عليه من سلوك .

فالعلم - الذى هو ببساطة أرقى وسيلة لدينا لندل بها على الأشياء بطريقة منهجية - لا يفيدنا ولا يستطيع أن يفيدنا عن طبيعة الأشياء أخيرًا بصورة نهائية فلا يستطيع العلم أن يجيب على سؤال يصاغ على نحو « ما كنه هذا الشيء ؟ » وإنما فى وسعه أن يخبرنا عن كيفية سلوك هذا الشيء فحسب ، ولا يحاول العلم أن يصنع أكثر من ذلك ، بل ولا يمكن للإنسان فى الواقع أن يصنع أكثر من ذلك ؛ إذ يتبين لنا حينما نختبر الأسئلة القديمة المحيرة حيرة عميقة والتى تبدأ بلفظة « ماذا ؟ » ولفظة « لماذا ؟ » أنها فى الواقع ليست أسئلة على الإطلاق ، وإنما هى مجرد رجاء يبتغى منه الاكتفاء العاطفى ، ولا تدل هذه الأسئلة على رغبتنا فى المعرفة وإنما على نزوعنا إلى الطمأنينة(*) . هذه حقيقة تتضح لنا حينما ندرس الأسئلة التى تبدأ بـ «كيف» (فى محيط التساؤل والنزوع) فى ميدانى المعرفة ونزوع العواطف . إن العلم يستطيع أن يدلنا على مركز الإنسان فى الوجود وعلى فرصه ؛ فمركزه حرج وفرصه مشكلة ، وقد يزيد العلم من فرص الإنسان بشكل هائل إذا تمكنا من استخدامه استخدامًا حكيمًا ، لكن العلم لا يستطيع أن يخبرنا من نحن ولا ما هو هذا العالم ؛ لا لأن هذه الأسئلة لا جواب لها ولكن لأنها ليست فى الواقع أسئلة حقيقية(**) بأى وجه من الوجوه ، وإذا كان العلم لا يستطيع أن يجيب على هذه الأسئلة

(*) يوضح لنا بياچيت فى كتابه (اللغة والفكر عند الطفل) الكثير فيما يتعلق بهذه النقطة عن طريقة دراسته لأسئلة الطفل. J . Piaget '*The Language and Thoughr of the Child.*

(**) ارجع إلى ملحوظات فنجنشتين Wittgenstein فى كتابه *Tractatus Logico-Philosoplhicus 6.5.* *6.52* التى تشبه فى ظاهرها ما أقوله هنا ، على الأقل لكى نرى خطر (السياق) الذى ترد فيه القضية وأثره فى مفهومها ، لأن ما أقوله هنا يجب ألا يؤدى بنا إلى التصوف وإنما إلى تجنب التصوف بشتى صوره .

الزائفة لأنها لا تمت بصلة إلى عالم العلم ؛ فإن الفلسفة أو الدين بدورهما ليس فى مقدورهما الإجابة عنها ، وهكذا يتبين لنا أن مختلف الإجابات التى كانت تعتبر مفاتيح الحكمة أجيالاً طوالاً قد أخذت تتداعى كلها جماعةً .

ونتيجة ذلك وجود أزمة بيولوجية .. أزمة ليس من المحتمل أن نصل إلى حل فيها دون بعض المتاعب ، وقد يكون فى مقدورنا أن نحلها بأنفسها عن طريق التفكير من ناحية أو عن طريق إعادة تنظيم عقولنا على نحو آخر من ناحية ثانية ، أما إذا لم نحلها أنفسنا فقد تحل لنا رغماً عنا وبطريقة قد لا نستسيغها ، ولكن طالما أن هذه الأزمة قائمة فإنها تضغط على كلٍّ من الفرد والمجتمع ، وهذا يفسر لنا - إلى حدٍّ ما - المتاعب الحديثة المتعددة بصفة عامة والصعوبات التى تواجه الشاعر خاصةً إذا كان لنا أن نعود إلى موضوعنا الراهن ، ولكننى فى الواقع لم أذهب بعيداً عن الموضوع .

الفصل السادس

الشعر والعقائد

إن مهمة الشاعر كما رأينا أن يكسب مادة التجربة نظامًا وتناسقًا وتماسكًا وحرية ، ويؤدى الشاعر هذا العمل عن طريق الألفاظ التى يستخدمها والتى هى بمثابة الهيكل للتجربة ، أو الجهاز الذى تتآلف بواسطته الدوافع التى تتكون منها التجربة وتتكيف ويتعاون بعضها مع البعض الآخر ، أما عن الطرق التى تقوم بها الألفاظ بهذه الوظيفة فهى عديدة ومتنوعة ، والتمييز بينها ودراستها مشكلة من المشكلات التى تواجه علم النفس . ولقد بدأت فيما سبق محاولة حل هذه المشكلة ، أقول إننى لم أزد عن كونى بدأت أحاول حلها ، ومع ذلك فالقليل الذى يمكن القيام به فى هذا الميدان يبين لنا بالفعل أن معظم النظريات النقدية التى كان يؤمن بها الأولون إما خاطئة وإما محض هراء . وقليل من المعرفة هنا لا يعد خطرًا ، بل هو على العكس سيزيل اللبس بدرجة ملحوظة .

ويمكننا على وجه التقريب ، ومع الاعتراف بالقصور أن نقول - مهتدين بالضوء الباهت الذى تلقيه المعرفة الحاضرة - إن هناك وظيفتين أساسيتين للألفاظ فى القصيدة ؛ فالألفاظ تعمل من جهة بوصفها مؤثرات حسية ومن جهة أخرى باعتبارها رموزًا (بأوسع مدلولات هذه الكلمة) ، ولنترك الآن معالجة الجانب الحسى للقصيدة متذكرين أنه ليس مستقلاً فى شىء عن الجانب الآخر ، بل إنه لأسباب معينة له الخطر الأول والأهم فى معظم الشعر ، ولنقصر حديثنا على الوظيفة الأخرى التى تؤديها الألفاظ فى القصيدة ، بل على ما يهمنا هنا دون غيره من هذه الوظيفة ، أى على صورة من صور تلك الوظيفة ولنطلق عليها وظيفة تقرير « القضايا الزائفة » .

هناك فرق كبير بين التقريرات العلمية والتعبير العاطفى ؛ فالقضية العلمية نثبت صدقها أو كذبها عن طريق التحقيق العلمى بالمعنى الدقيق للفظة التحقيق ، كما يفهمها العالم فى معمله ، أما صدق التعبير العاطفى فمعناه أولاً قبولنا هذا التعبير قبولاً عاطفيًا لتوافقه مع موقف من مواقفنا العاطفية وبعد ذلك قبولنا الموقف العاطفى ذاته الذى يتضمنه التعبير ، ومن يميز بين القضية العلمية والتعبير العاطفى يسلم بأن وظيفة الشاعر ليست أن يقرر قضايا حقيقية علميًا ، ومع ذلك فالشعر يبدو دائمًا كأنه يقرر قضايا ، بل قضايا هامة ، وهذا سبب من الأسباب التى تجعل قراءته متعذرة على بعض المشتغلين بالرياضة الذين سرعان مايتبينون كذب القضايا التى يدعيها الشعر ، ولابد لنا من أن نسلم بخطأ الطريقة التى يقدم بها عالم الرياضة على قراءة الشعر وكذلك بخطأ مايرتكبه حين ينتظر أن يجد فى الشعر ما ليس فيه ، فما هى إذن على وجه التحديد الطريقة الأخرى السليمة التى يجب أن نقرأ بها الشعر وفيم تختلف عن طريقة عالم الرياضة ؟

ومن الواضح أن طريقة القراءة الشعرية السليمة تحد من مجال النتائج الممكنة التى تترتب على القضية (الزائفة) التى يقررها الشعر ، إن هذا المجال غير محدود فى القراءة العلمية لهذه القضية حيث تكون لكل نتيجة أهميتها وعلاقتها بالموضوع ، وحيث إذا تعارضت أية نتيجة لقضية من القضايا مع الحقائق المعترف بها فالويل كل الويل للقضية ولكن الأمر يختلف فى صدد القراءة الشعرية للقضية الزائفة ، والمشكلة التى أمامنا هى : كيف تتم عملية التحديد هذه ؟ التفسير الشائع هو افتراض عالم خاص للتخاطب يتميز بالخيال والأوهام ويتفق عليه كل من الشاعر والقارئ فيما بينهما ؛ بحيث إنه إذا اتفقت القضية الزائفة وهذا النظام من الافتراضات اعتبرت « صادقة من الوجهة الشعرية » ، أما إذا تعارضت معه فهى « كاذبة من الوجهة الشعرية » ، وهذه المحاولة فى سبيل معالجة موضوع « الصدق الشعرى » على نمط نظريات التوافق والتطابق العامة (*) مألوفة لدى بعض مدارس علم المنطق ، ولكنها معالجة ناقصة خاطئة من البداية ، ومن الاعتراضات الكثيرة عليها نخص

(*) General coherence theories

بالذكر اعتراضين ، أولهما : إنه ليس لدينا أية وسيلة لمعرفة نوع « عالم التخاطب » فى أية مناسبة من المناسبات . وثانيهما : إننا لو افترضنا إمكان معرفته فإن ذلك الضرب من التوافق أو عدم التناقض الذى يجب أن يتوفر فيه ليس مسألة علاقات منطقية ، حاول مثلاً أن تعرف نظام القضايا التى يجب أن يتفق معها هذا البيت :

إنك لسقيمة أيتها الوردة !

كذلك حاول أن تعرف العلاقات المنطقية التى يجب توفره بين هذه القضايا حتى يكون البيت « صادقًا من الوجهة الشعرية » وسرعان مايتجلى لك بطلان هذه النظرية .

ولابد لنا من أن ننظر إلى أبعد من ذلك . بأن النتائج المتعلقة بالقراءة الشعرية ليست بأى حال نتائج منطقية ، ولا يمكن الوصول إليها إذا حدنا قليلاً عن المنطق ؛ فلا دخل للمنطق هنا على الإطلاق ، اللهم إلا مصادفةً وفى بعض الأحيان ، ذلك لأن النتائج فى الشعر تنشأ من خلال تنظيم انفعالاتنا ، والذى يحدد قبولنا للقضية الزائفة هو مدى تأثيرها فى مشاعرنا ومواقفنا ولا شىء سواه ، وإذا كان للمنطق هنا أى دخل على الإطلاق فهو يدخل كعامل ثانوى بحت ليخدم استجابتنا العاطفية ، وإن كان خادماً عصياً كما يتبين الشعراء والقراء دائماً ، وتصبح القضية الزائفة « صادقة » إذا كانت تتفق وموقفاً أو وضعاً نفسيا معيناً وتخدمه ، أو إذا كانت تربط بين مواقف أو أوضاع نفسية معينة مرغوب فيها لسبب من الأسباب ، ويعارض هذا الضرب من الصدق « الصدق العلمى » حتى إنه لما يدعو إلى الأسف حقًا أن نستعمل اللفظة « الصدق » فى هذين المجالين المتباينين . ولكنه من الصعب علينا أن نتجنب استعمالها الآن(*)

وقد يكفى هذا التحليل الموجز لتبيان الفرق الأساسى والتعارض التام بين القضايا الزائفة كما ترد فى الشعر والقضايا الحقيقية التى ترد فى العلم ، فالقضية

(*) انظر كتاب « معنى المعنى » للمؤلف بالاشتراك مع « أوجدن » The Meaning of Meaning *by* C.K. Ogden *and* I. A . Richards الفصلين السابع والعاشر حيث تفسر المعانى المختلفة للفظة « صدق » وتوضح كيفية التمييز بينها فى مناقشة هذا الموضوع

الزائفة هى صيغة من الألفاظ لا يبررها إلا التأثير الذى تولده فينا بتحرير دوافعنا ومواقفنا أو أوضاعنا النفسية وبتنظيم هذه الدوافع والمواقف (مفرقين بين النظام الحسن والنظام السيء الذى تكونه هذه الدوافع والمواقف فيما بينها) ، أما القضية الحقيقية فإن ما يبررها هو صدقها ، أى مطابقتها (بالمعنى الفنى الخالص لهذه اللفظة) للواقع الذى تشير إليه .

ولا شك أن القضايا سواء أكانت صادقة أم كاذبة تؤثر فى مواقفنا وأفعالنا دائمًا ، بل إنها إلى حد بعيد توجه حياتنا العملية اليومية ، والقضايا الصادقة بعامة أجدى علينا من القضايا الكاذبة ، ومع ذلك فنحن لا ننظم انفعالاتنا ومواقفنا حسب القضايا الصادقة وحدها ، بل إننا فيما يبدو لن نستطيع أن نفعل ذلك الآن على الأقل ، وهنا نواجه خطرًا من الأخطار الجديدة الجسيمة التى تتعرض لها مدنيتنا ؛ فهناك مالا يحصى من القضايا الزائفة عن الله والوجود والطبيعة البشرية والعلاقات بين عقول الأفراد وعن الروح ومكانتها ومصيرها .. قضايا أساسية يرتكز عليها تكوين العقل وتعتمد عليها سلامته ، أصبحت فجأة وإذا الإيمان بها أمر مستحيل على العقلية الحديثة البسيطة الصادقة المخلصة ، لقد آمن بها الناس أجيالاً طويلة ، ولكنها الآن انتهت ومضت بلا رجعة ، وفى الوقت نفسه لايصلح نوع المعرفة الذى أدى إلى القضاء عليها لأن يكون هو بدوره أساسًا لتنظيم العقل تنظيمًا جيدًا كما كان من قبل .

هذا هو الموقف الراهن ، ولما لم يكن ثمة أمل فى أن نصل إلى معرفة لائقة لهذا الأساس ، ولما كان من البين أن المعرفة العلمية لن تعيننا فى هذا المجال وإنما ستزيد من سيطرتنا العملية على الطبيعة ولا شيء غير هذا .. فالعلاج الذى أراه لهذا الموقف هو أن نحرر قضايانا الزائفة من ذلك النوع من الإيمان أو التصديق الذى نقابل به القضايا العلمية المحققة ، وأن نحتفظ بهذه القضايا فى حالتها المتحررة هذه على أنها الوسائل الرئيسية التى ننظم بها مواقفنا بالنسبة للغير وللعالم ، وليس هذا علاجًا يائسًا كما قد يبدو ، إذ يرينا الشعر بصفة قاطعة أنه فى الإمكان إثارة.حتى أهم

المواقف أو الأحوال النفسية والاحتفاظ بها دون أن يدخل فى العملية أى نوع من الإيمان أو التصديق ، ومثال ذلك مواقفنا التى تثار حينما نتلقى أثرًا أدبيًا كالمأساة، فنحن لا نحتاج إلى أى إيمان ، بل يجب ألا يكون لدينا أى إيمان أثناء قراءتنا مسرحية « الملك لير » مثلاً ، وهنا لا تتعارض القضايا الزائفة التى ليس من المفروض تصديقها أو تكذيبها مع القضايا الحقيقية التى يقررها العلم ، لكن الخطر ينشأ حينما ندخل فى الشعر ضروبًا غير مشروعة من الإيمان أو التصديق ، وفى هذه الحال نهدر نحن قداسة الشعر .

ومع ذلك فمن أهم فروع النقد التى جذبت أنظار أصحاب المواهب الكبرى منذ الماضى السحيق حتى يومنا هذا محاولة إقناع الناس بأن وظيفة الشعر هى نفسها وظيفة العلم ، أو أن أحدهما صورة أسمى من الآخر ، أو أن العلم والشعر يتعارضان وعلينا أن نختار بينهما

وأعتقد أن مصدر هذه المحاولة التى ما زالت قائمة هو نفس المصدر الذى نشأت عنه النظرة السحرية للعالم ، فإن نحن أمكننا أن نقبل القضايا الزائفة القبول المطلق الذى تتطلبه منا القضايا العلمية المؤكدة وحدها فإننا نكسب الدوافع والمواقف أو الأحوال النفسية التى نستجيب بها إلى هذه القضايا الزائفة حيوية قوية ورسوخًا واضحًا ، وبالإجمال حينما نتمكن من تصديق قضايا الشعر يبدو العالم لنا وقد تحول إلى عالم جديد رائع غير الذى هو عليه ، ولم يكن هذا بالأمر العسير نسبيا فى الماضى ، بل لقد صار من ضمن عاداتنا أن نتيح للشعر أداء هذا الدور ، ولكن لم يلبث أن انتشر العلم ولم يلبث أن تبين لنا إبطال أثر الطبيعة ، فإذا بهذه العادة يتعذر علينا قبولها ، وإذا بها تصبح خطرًا من الأخطار التى تهددنا وإن كانت لا تزال تجتذبنا إليها مثلها فى ذلك مثل تعاطى المخدرات ، وهذا يفسر لنا محاولات النقاد التى أشرنا إليها فلجأوا إلى العديد من الحيل على هذا النحو فجعلوا من الصدق الشعرى أو الحقيقة الشعرية أمرًا مجازيًا رمزيًا واعتبروها حقيقة مباشرة يصل إليها المرء عن طريق الحدس لا عن طريق التفكير المنطقى ، أو صورة أسمى من الحقيقة التى يصل إليها العقل عن طريق الاستدلال ، ولا تزال هذه المحاولات التى يقصد بها

استخدام الشعر كعامل ينكر العلم أو يصلح منه شائعة إلى الآن ، لكن النقد الوحيد الذى يمكن توجيهه إلى تلك المحاولات جميعًا هو أنها لم تدرس فى تفصيلاتها ، ولم يظهر أى كتاب يوضحها على نمط كتاب « المنطق » لـ (ميل) مثلاً ، هذا فضلاً عن أن اللغه التى كتبت بها هذه المحاولات عبارة عن مزيج من لغة علم النفس البالية والتهليلات العاطفية .

وقد لقيت هذه العادة القديمة - عادة قبول التعبيرات العاطفية سواء أكانت قضايا زائفة بسيطة أم تعبيرات مستفيضة مجازية كما تقبل الحقائق التى تثبت صحتها - كثيراً من التشجيع حتى إنه كان لها أثر بالغ لدى كثرة الناس فى إضعاف جزء كبير من استجاباتهم . حقيقةً إن بعض العلماء الذين نشأوا بين جدران المعامل أمكنهم أن يتحرروا من هذه العادة ، ولكن هؤلاء فى معظم الأحيان لا يلقون بالاً إلى الشعر ، وبسبب هذه العادة أيضا نرى أن معظم الناس الذين يعترفون بمحايدة الطبيعة يهجرون الشعر نتيجة اعترافهم هذا ، فقد تعودوا أن يقيموا استجاباتهم على المعتقدات مهما كانت غامضة ، حتى إنهم حينما تداعت هذه العمد الواهية فقدوا قدرتهم على الاستجابة ، فقد فرضت عليهم فى ماضى حياتهم مواقف معينة إزاء أشياء كثيرة وبولغ لهم فى أهمية هذه المواقف ، ولكن حينما تغيرت صورة العالم فى أذهانهم ولم تعد تسند هذه الصورة مواقفهم - كما كانت تفعل من قبل فى حياتهم - أصبح الانهيار أمراً لا مناص منه ، وهكذا نحن الآن بالنسبة لرقعة واسعة من الاستجابات العاطفية الطبيعية أشبه ما تكون بمجموعة من أشجار الداليا انتزعت من بينها العصى التى كانت تسندها ، ومع ذلك فالأثر الذى أوجدته محايدة الطبيعة لا يزال فى بدايته ، ولنتخيل إذن التأثير الذى نتوقع أن يطرأ على شعر الحب فى المستقبل القريب نتيجة لبحوث كبحوث التحليل النفسى فى جوهر تركيب الإنسان .

لقد بدأنا نشعر حقيقةً بحاجتنا إلى إعادة تنظيم حياتنا ، ومن دلائل هذا الشعور إحساسنا بالوحشة والقلق وتفاهة الحياة وبأن مآربنا وأمانينا لا أساس لها ، وجهودنا لا قيمة لها .. ذلك الإحساس بالظمأ والتعطش لماء الحياة التى يبدو أن

معينها قد نضب فجأة (*) . فقد أصبحت مواقفنا ودوافعنا مجبرة على الاعتماد على نفسها وعلى مبررها البيولوجي وحده ، فعليها أن تكفى نفسها بنفسها ، ولم يسلم من هذا التغير سوى الدوافع التى سمحت لها قوتها البادية بالاستمرار دون تأثير ، وهذه عادةً دوافع فجة غير مهذبة .. دوافع هى فى نظر المثقفين تكاد تكون غير جديرة بالمحافظة عليها .

فليس فى مقدور هؤلاء الأفراد أن يحيوا لأجل الغذاء والشراب والدفء والكفاح والجنس فحسب ، إن أقرب الناس إلى الحيوانية من الوجهة العاطفية أقلهم تأثرًا بهذه التغيرات الحديثة ، وكما سنرى فى خاتمة هذا المقال أنه حتى الشاعر الكبير قد يحاول أن ينجو من هذه الأزمة بالعودة إلى العقلية البدائية .

من الهام أن نشخص الداء بدقة وأن نلقى باللائمة حيث يجب أن يلقى اللوم ، إننا كثيرًا ما نشهر بالمادية التى ننسبها للعلم ، ولكن هذا خطأ يرجع بعضه إلى التفكير المضطرب ، ولكن أساسه الأثر الذى خلقته النظرية السحرية ، فحتى لو كان الوجود برمته « روحيًا » (مهما يكن معنى هذه العبارة ، لأن مثل هذه العبارات قد لا يكون لها معنى على الإطلاق) فلن يجعله ذلك أكثر انسجامًا مع المواقف الإنسانية ، فليست معرفة طبيعة العناصر التى يتكون منها الوجود هى المعرفة التى تعجز عن توليد استجاباتنا العاطفية وإنما الذى يعجز عن ذلك هو معرفة كيفية سيره والقوانين التى يتبعها ، ذلك فضلاً عن أن طبيعة هذه المعرفة ذاتها (أى المعرفة العلمية) هى التى تجعلها غير لائقة بهذه المهمة ، فالعلاقة التى تنشأ بيننا وبين الأشياء عن طريقها علاقة جزئية غير مباشرة ، ولهذا فهى لا تقوى على مساعدتنا ، ولقد بدأنا فى نفس الوقت نعرف الشىء الكثير عن القيد القوى الذى يربط بين العقل

(*) سيتضح لمن لهم دراية بقصيدة « الأرض الخراب » أننى أدين بهذا الوصف للشاعر ت .س. إليوت الذى أدى فيما أرى خدمتين جليلتين لجيله عن طريق هذه القصيدة الأولى أنه وصف وصفًا عاطفيا رائعًا حالة شعورية معينة ستظل لفترة ما هى ما يعانيه كل فرد متأمل . والثانية أنه نجح فى الفصل التام بين شعره وبين سائر المعتقدات دون أن يضعف ذلك من شعره وبهذا حقق شيئًا ظل ينونه مجرد إمكانية فى عالم الغيب ، وبينَ لنا الطريق الوحيد لحل هذه المشاكل ، إذ يقول « انغمس فى العنصر الهدام هذه هى الطريقة الوحيدة » .

وموضوع المعرفة حتى إنه لم يعد فى مقدورنا أن نحلم كما كنا نحلم من قبل بإمكان معرفة نقية خالية من الشوائب تضمن للحياة الكاملة المثالية إمكان قبولها ، فكل ما كان يعتبر قديماً معرفة خالصة نجده الآن وفيه شوائب من عناصر عاطفية كالأمل والرغبة والخوف والدهشة. إن هذه العوامل الدخيلة ذاتها هى التى منحت تلك المعرفة القدرة على تدعيم حياتنا فى الماضى ، أما الآن فقد نستطيع أن نجد فى المعرفة الخالصة - أى فى معرفة كيفية الحوادث - ما يساعدنا على انتهاز الفرص لصالحنا وعلى تجنب مواطن الزلل ، ولكننا لن نستطيع أن نستمد منها مبرراً ومقوماً لحياة سامية نسبيا .

إن الذى يبرر الموقف الذى نأخذه من شيء من الأشياء ليس هو طبيعة هذا الشيء ، وإنما طبيعة الموقف نفسه ومدى ما فيه من طاقة لخدمة الشخصية كلها ، إذ تتوقف قيمة الموقف كلية على مكانته بالنسبة لنظام المواقف الكلى أى بالنسبة للشخصية ، هذا الكلام يصدق على مواقف الطفل البسيطة كما يصدق على المواقف الأشد تعقيداً والتى يأخذها الفرد المتمدين .

وبالإجمال نقول إن مبرر التجربة هو التجربة نفسها ، وإنه علينا أن نجابه هذه الحقيقة بالرغم من أن قبولها قد يكون أمراً عسيراً أحياناً - عسيراً على العاشق مثلاً - وإذا نحن جابهنا هذه الحقيقة فمن الجلى أن كل مواقفنا إزاء غيرنا من البشر وإزاء العالم فى كل نواحيه - تلك المواقف التى أدت خدمات جليلة للإنسانية فى الماضى - ستظل كما كانت عليه ، وستظل لها قيمتها السابقة ، وإن كان ترددنا فى قبول هذه الحقيقة إنما يدل على مدى تغلغل تلك العادة السيئة فينا التى عرضنا لها من قبل ، ولكن كثيراً من المواقف قد أصبح من الصعب الاحتفاظ به بالرغم من قيمته بعد أن أطلق سراحه وحرر من العقائد التى كانت مرتبطة به ، وذلك لأننا مازلنا نسعى فى نهم إلى إرسائه على عقيدة من العقائد لتسنده .

الفصل السابع

شعراء معاصرون

آن لنا أن نتحول إلى هؤلاء الشعراء الأحياء الذين أوحت لى دراستى لنتاجهم بهذه الأفكار ، والبدء بـ (هاردى) Hardy تتضافر الأسباب كلها على جعله أمرًا طبيعيا . حقيقةٌ إن إنتاجه قد شغل الفترة التى تمت فيها عملية إبطال أثر الطبيعة ، فضلاً عن أنه كان يعكس لنا أبدًا فى شعره هذا التغير ، فكثيرًا ما نجد ضمن ديوانه *Collected Poems* مقالات شعرية صغيرة تكاد تدور دائمًا حول هذا الموضوع نفسه ، إن هذه كلها عوامل لها دلالتها ، ولكنها ليست هى الأسباب التى دعتنا إلى اختياره للبدء به باعتباره الشاعر الذى قبل أفكار عصره قبولاً تامًا ينطق بالجسارة التى لم نعهدها فى أى شاعر معاصر له ، ليست تلك القصائد التى تدور بشكل واضح صريح حول موضوع إبطال أثر الطبيعة أساس اختيارنا له ، ولكن فى هذا القول ما قد يدعو إلى سوء الفهم فى هذه النقطة ، إن الذى دعانا إلى اختيار (هاردى) ذلك الجرس الذى فى شعره وتلك المعالجة الخاصة وذلك الإيقاع الذى نجده فى قصائده التى تدور حول موضوعات أخرى مثل قصيدة « النفس تبطل الرؤية » *The Self Unseeing* « الصوت » The Voice وقصيدة «موعد أخلف» A Broken Appointment وبوجه خاص قصيدة « بعد رحلة » *After a journey* ؛ فليس من الضرورى لكى يقبل الشاعر وضعًا من الأوضاع أن يعترف بهذا الوضع اعترافًا ظاهرًا فى قصيدته ، بل يكفى أن تعبر القصيدة عن هذا الوضع خلال الحركات الدقيقة للمواقف التى يتألف منها ، ويقول الناقد (مدلتن مرى) *Middleton Murry* فى كتابه ، من مظاهر الأدب *Aspects of Literature* (وقد يجد بعض القراء أجزاء من هذا المقال توحى بأنها معارضة لبعض كتاباته النقدية الحديثة) ، إن شعر (هاردى) بوجه خاص .. خاص « يلائم معرفتنا وآلامنا »

إذ تنبع استجابته للحدث البسيط الجزئى ، بل تتضمن فى نفسها استجابة للوجود بأسره .

وما كنت لأضع المسألة فى هذه الصيغة لو كنت أريد تقرير قضية من القضايا ، ولكننا إذا اعتبرنا هذا القول قضية زائفة وجدناه قولاً بارعًا من الناحية العاطفية ، فهو يذكرنا بمشاعرنا أثناء قراءة بعض أشعار (هاردى) ، ومع ذلك فهذا القول يصف فى الواقع مالا يفعله (هاردى) فى أجود قصائده ، ففى هذه القصائد لا يستجيب (هاردى) للوجود استجابة معينة لأنه يدرك تمام الإدراك أن الوجود يستوى أمامه جميع أنواع الاستجابات ، لكن (مرى) صادق عاطفيا وعلميا حينما يقول (إن هاردى) يفوق سائر الشعراء المحدثين فى قدرته الواعية على تصفية استجاباته وتخليصها مما قد يشوبها ، فلم تمسسه العدوى البطيئة التى كانت تنتشر فى العالم ، لأنه منذ البداية كان منعزلاً عن النزعة السائدة ، تلك النزعة التى تدعو إلى النسيان والتى لم تكن تميز محترفى التفاؤل وحدهم ، هذه الكلمات - من كاتب أعمق إحساسًا من غيره بأن الإنسان فى هذا الجيل قد أصابه تغير ما وإن يكن تشخيصه للداء فى رأيى تشخيصًا خاطئًا - تدل دلالة واضحة على مركز (هاردى) ومنزلته فى الشعر الإنجليزى . لقد أصر (هاردى) أكثر من غيره من الشعراء على رفضه أى عزاء أو سلوى فى المحنة القائمة فى عصر اشتد فيه الإغراء على البحث عن عزاء أو سلوى .. سلوى يجدها المرء فى النسيان أو فى الإيمان بعقيدة ما . كل هذه الحلول طرحها (هاردى) جانبًا ، ولهذا شغله التفكير فى الموت ، ففى تأمل الموت إحساس جارف بضرورة اعتماد المواقف الإنسانية على نفسها فى عالم لا يبالى بأحد ، وفى الواقع لم يصل إلى هذا القبول التام والاعتماد على النفس سوى أكبر الشعراء التراجيديين .

وقد يبدو الانتقال من الحديث عن (هاردى) إلى الحديث عن (دى لامير) De la Mare انتقالاً فجائيًا بالرغم من أن قراء شعر (دى لامير) الأخير سيوافقوننى على وجود مواطن شبه مهمة بين الشاعرين ، فمثلاً فى قصيدة « من ذاك ؟ » *Who's That ?* وفى قصائد أخرى فى ديوانه « القناع » *The Veil* تختلف شخصية الشاعر كل الاختلاف عن شخصيته التى تظهر فى أسمى كتاباته ، أما فى أروع قصائده ، فى قصيدة « الخنازير وحارق الفحم » The Pigs and the Charcoal Burner

وفى قصيدة « جون مولدى » John Mouldy مثلاً ، فلا يظهر أى أثر للموقف أو الوضع النفسى للعصر ، فهو يؤلف عن عالم لا يعرف شيئا من هذه المتاعب التى نلمسها ، ويؤلف على أنه من هذا العالم .. عالم كله خيال خالص لم تظهر فيه التفرقة بين المعرفة والإحساس بعد ، وحتى فى بعض قصائده التى يبدو فيها أكثر تأملاً ويظهر فيها كأنه يجابه مباشرةً عدم مبالاة الوجود « بأشواق البائدين البائسين » كما فى قصيدة « الموعد » مثلاً *The Tryst* نلاحظ شيئًا غريبًا حقا ؛ فهو على الرغم من ألفاظه التى يستخدمها لا نجد فى قوله اعترافًا بعدم المبالاة هذا ، بل نجد تعبيرًا عن رغبة فى الهرب والنسيان والبحث عن مأوى أحلامه الدافئة التى يألفها والتى تحميه من العاصفة ، كما أن النغم الذى نجده فى شعره ، وتلك الرنة الذاتية التى لا تفارق شعره الجيد أبدًا والتى لايمكن وصفها ، نغم يبعث على النعاس وأشبه ما يكون بمخفف أو مخدر يؤدى بنا إلى عالم الوسن والرؤى والأحلام ، وإن كان فى الحقيقة ، لا يرينا شيئًا بعينه لأنه لا يوقظنا أبدًا ، وحتى حينما يبدو أنه يتأمل مصير الإنسان الحديث « الذى أشجته كلمات الحكماء » فإن مضمون شعره لا يزال يتجه « باحثًا عن ذلك الجو الذهبى الجميل » حيث تبدأ رحلة المسافر العقلى .

ولكن هناك قصيدة واحدة فى الواقع لا تنطبق عليها هذه التهمة (أقول تهمة لأنها على نحو ما عيب فى شعره ولو أنها تهمة يجب علينا ألا نبالغ فيها اللهم إلا إذا كانت موجهة إلى شاعر كبير) ، وهذه هى قصيدة « أغنية الأمير المجنون » *The Mad Prince's Song* من ديوانه *Peacock Pie* حيث لا يتحرج الشاعر من احتمال العاصفة ، ولكننا نعود فنقول إن روح هذه القصيدة – أى الدوافع الذى تبعث فيها الحياة – مستمد من شاعر يعتبر آخر من يهرب من العاصفة ، فأغنية « الأمير المجنون » تستمد إلهامها من مسرحية « هاملت » .

أما (ييتس) Yeats و (د. هـ . لورانس) D.H. Lawrence فهما يلجأن إلى طريقتين أخريين للتهرب من تلك الصعوبات الناتجة عن أنهما قدر لهما أن يعيشا فى هذا الجيل لا فى جيل سابق ، فبينما يجد (دى لامير) ملاذه فى عالم الأحلام الذى يعيش فيه الطفل ، يتحول (ييتس) إلى الستائر الحريرية السوداء وإلى رؤى النساك ، أما (لورانس) فيقوم بمحاولة رائعة لاسترجاع عقلية رجل الغابة البدائى ، ولا شك

أن هناك طرقًا أخرى للهرب متاحة للشعراء ، فـ (بلندل) Blundell على سبيل الذكر يذهب إلى الريف ، وإن كان لا يتبعه إليه إلا القليلون ، بينما نرى أن (ييتس) و (لورانس) سواء قرأهما الكثيرون أم لم يقرأوهما ، يمثلان نزعات ملموسة لدى من غلبتهم المدنية الحديثة على أمرهم .

فلم يكن نتاج (ييتس) منذ البداية سوى جحد وإنكار لأشد النزعات المعاصرة نشاطًا ، فقد تحول أولاً في قصائده « تجوال أوشين *The Wanderings of Usheen* » والطفل المسروق *The Stolen Child* و « إنسفرى » *Innisfree* عن المدنية المعاصرة في سبيل عالم يعرفه معرفه وثيقة ، عالم الأساطير الشعبية كما يقبلها الريفى دون إيمان بها ولا إنكار لها ، في هذا العالم وجد (ييتس) ملاذه في الأساطير الشعبية والمناظر الطبيعية في أيرلندا ، عواصفها وغاباتها ، مياهها وجزرها وفوارسها ، كما وجده لفترة ما في نوع مباشر بسيط من الشعر الغرامى ارتفع نتاجه فيه إلى درجة أعلى قليلاً من درجة نتاج شاعر ضئيل ، وأخيرًا - وبعد معركة متكافئة بينه وبين المسرحية - أصبح جحوده أشد عنفًا ولم يعد ينصب على المدنية الحديثة فحسب وإنما أيضًا على الحياة ذاتها ، وذلك في صالح عالم الخوارق ، ولكن لم يكن عالم اللحظات الشعورية الأدبية والكائنات العلوية والموجودات الخالدة جزءًا من تجاربه الطبيعية المألوفة كما كانت الطبيعة والأساطير الريفية الأيرلندية من قبل ، ولذلك تحول (ييتس) اليوم إلى عالم من الرؤى الرمزية لم يكن إزاءها على يقين تام ، ومن مصادر قلقه أنه كان يتخذ من الغيبوية والحالات الشعورية المفككة وسيلة من وسائل إلهامه ، وليس لتلك الرؤى التى كانت تأتيه عن طريق هذه الحالات الشعورية المفككة علاقة كافية بتجارب الحياة العادية ، ويفسر لنا هذا بعض نواحى الضعف في شعر (ييتس) الذى يدور حول الموضوعات المفارقة أو الخارقة . أما النواحى الأخرى فيفسرها أنه قلب العلاقات الطبيعية بين الفكر والإحساس عن عمد ، فهو يجد في بعض الأحساسيس المعينة - مثل إحساس الإيمان المرتبط ببعض الرؤى - دليلا على صحة الأفكار التى يعتقد أن رؤياه ترمز إليها ، فمثلاً لا يجد (ييتس) قيمة في قصيدته « أوجه القمر » *The Faces of The Moon* في أى المواقف النفسية التى تقود إليها أو تتضمنها ، وإنما قيمتها في نظره في العقيدة التى تقدمها للمريد .

الالتجاء إلى الغيبوبة ومحاولة كشف صورة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التى أوجدها العلم ، هاتان هما أهم ناحيتين بالنسبة لغرضنا فى أعمال (ييتس) ، أما فى الناحية الثالثة فهى ما يبديه أحيانًا من احتقار مر للإنسانية جمعاء .

وتظهر مشكلة العقائد هذه مرة أخرى بشكل أوضح عند (لورانس) فهو يسهل علينا مهمة البحث لأنه نشر مقالاً نثريا يشرح فيه كثيراً من الآراء التى يعرضها فى أغلب قصائده ، هذا المقال هو « توهمات اللاوعى » *Phantasia of The Unconscious* (على حين إن مقال ييتس الذى وعد بنشره عن حالات الروح لم يظهر بعد) وليس من التعسف أن نصف أغلب قصائده بهذا الأسلوب ، فمما لا شك فيه أن تلك الكمية الهائلة من القصائد التى كتبها (لورانس) هى نثر ، بل نثر علمى أحيانًا ؛ فهى فى الواقع تدوين لمذكرات سيكولوجية تتخللها بعض التعليقات ، وإذا اعترفنا بالأهمية السيكولوجية الهائلة لهذه الملاحظات فعلينا أن نفسر كيف إن (لورانس) الذى كتب قصة « أوفيليا الجديدة » *Ballade of Another Ophelia* وقصيدة « يقظ » *Aware* وأكثر من ذلك رواية « الطاوس الأبيض » *The White Peacock* قدر له أن يهيم بمحض اختياره بعيداً عن تلك الطرق التى كان يبدو أنه وحده الرائد الذى سيرتادها .

ويبدو أن ثورة (لورانس) على المدنية كانت فى أصلها ثورة تلقائية ، ونفوراً عاطفيا خاليًا من كل إيمان خاص يتعلق به ، ثورة نبعت مباشرة من التربة ، فقد بدأ (لورانس) يمقت كل المواقف أو الأوضاع النفسية التى لا يلجأ إليها الناس تلبيةً لنداء غرائزهم وإنما يلجأون إليها بسبب ما يفترض لموضوعات هذه المواقف من طبيعة ، فكان يرى فى التقاليد والمثل العليا مصدر كل الشرور ؛ لأنها تقف حائلاً بين الرجل والرجل وبين الرجل والمرأة ، وتفسد استجابات الإنسان الطبيعية . ولاشك أنه كان لبعض هذه الثورة ما يبررها ، فذلك مبدأ المساواة مثلاً وفكرة أن الحب أساسه التعاطف معتقدات أدخلت لكى تكون دعامة للمواقف كما أسهبنا فى شرح ذلك من قبل ، ولهذا فإن رفض (لورانس) الأصلى للأخلاق التى لا تقوم بذاتها وإنما تعتمد على معتقدات يجعل من إنتاجه أجمل تصوير للفكرة الرئيسية الأساسية فى هذا البحث ، ولكن (لورانس) ارتكب غلطتين بسيطتين كان فى الإمكان تلافيهما ،

غلطتين ضيعتا القيمة الكبرى لثورته ، فهو ، أولا : لم ينتبه إلى أن المعتقدات قد تنشأ لأن المواقف التى تدعمها لها وجود حقيقى ، وإنما افترض أن الدعامة السيئة للموقف معناها فساد الموقف ذاته . حقيقةً إنها تدل بصفة عامة على أن الموقف مفروض علينا فرضًا ، غير أن هذه مسألة أخرى . أما الغلطة الثانية : فهى أنه فى محاولته علاج الداء خلق معتقدات أخرى من لدنه بدلاً من المعتقدات التقليدية لكى تكون دعامة لمواقف أخرى مختلفة تمام الاختلاف .

وطريقة تكوين هذه المعتقدات عنده مسألة غاية فى الأهمية لأنها تصور لنا العقلية البدائية أبدع تصوير ، فالمواقف التى لجأ إليها (لورانس) هى مواقف المرحلة البدائية فى التطور الإنسانى ، ولذلك لم يكن غريبًا أن يكون المنهج الذى اتبعه فى إيجاد عمد هذه المواقف ينتمى إلى هذه المرحلة البدائية ، أو أن تكون صورة للعالم التى رسمها تشبه تلك التى ورد وصفها فى كتاب « الغصن الذهبى » The Golden Bough فالخطوات التى تمت بها عملية تكوين هذه المعتقدات هى كما يلى : أولاً: نعانى انفعالاً حاداً يتعين مكانه من الجسد بدقة تامة ويمكن أن نصفه بأنه إحساس كما لو كانت شبكتنا الشمسية (The solar plexus) تتصل بشخص آخر عن طريق تيار من الطاقة الانفعالية المظلمة ، وأولئك الذين فى مقدورهم التعيين المكانى لانفعالتهم يألفون مثل هذه الأحاسيس . أما الخطوة الثانية : فهى أن نقول يجب علينا أن نثق فى أحاسيسنا . والثالثة : أن نسمى الإحساس حدسًا . والخطوة الأخيرة : أن يقول كل منا إننى أعرف أن شبكتى الشمسية هى كذا وكذا . وبهذه الوسيلة نصل إلى معرفة يقينية بأن طاقة الشمس مثلاً تتجمع من الحياة على ظهر الأرض وبأن علماء الفلك مخطئون فيما يقولونه عن القمر ، وما إلى ذلك .

ولا يبدو الخطأ فى الخطوات التى وصل بها (لورانس) إلى معتقداته جليًا واضحًا كما هو فى تحليلنا هذا ، فليس من السهل دائمًا أن نفرق بين الانفعال الذى ندركه عن طريق الحدس وبين الحدس الذى نصل إليه عن طريق الانفعال كما أنه من الصعب عمليا أن نميز بين الوصف الانفعالى وبين الانفعال نفسه ، حقيقةً من واجبنا أن نثق فى أحاسيسنا ، بمعنى أنه يجب أن يكون سلوكنا وفقًا لها ، فليس لدينا شىء

آخر يمكننا الوثوق به ، لكن خلطنا بين ثقتنا فى انفعالاتنا وبين تصديقنا الوصف الانفعالى لها إنما هو خطأ تشجعنا على ارتكابه كل القوانين الخلقية التقليدية .

إن أهمية هذه الكوارث المتشابهة فى إنتاج شاعرين موهوبين مختلفين تمام الاختلاف أمر يجدر بنا ملاحظته . فكل من (ييتس) و (لورانس) لم يجد فى صورة العالم التى كونها العلم بديلاً يمكنه أن يقبله ، ولم يتصور إمكان وجود شعر مستقل عن تلك الأسس من المعتقدات ، وما هذا إلا لكونهما - مهما كانت الفوارق بينهما - شاعرين جادين . فمما لاشك فيه أنه من السهل تأليف قدر كبير من الشعر مستقل تمام الاستقلال عن المعتقدات ، غير أن ذلك لن يكون نوعًا مهما من الشعر ، فالإغراء على إدخال المعتقدات دليل بل مقياس لخطر المواقف المعينة ، وليس من المحتمل أن تكون المعتقدات الدينية بالمعنى الضيق لهذه اللفظة هى أهم ما سيعنى به الناس اليوم ، فالأمور التى يهتم بها الناس تتبدل بشكل ما يدعو إلى الدهشة ، فالجمعيات الجامعية مثلاً التى تأسست منذ خمسة عشر عامًا لبحث الأمور الدينية تبحث الآن فى الأمور الجنسية عادةً، ولكن إدخال المعتقدات فى الشعر ما زال قائمًا سواء كانت هذه المعقدات دينية أم غير دينية ؛ ومن النادر أن نجد شعرًا جادًا - حتى ولو كان شعر حب - يخلو كل الخلو من شتى ضروب المعتقدات سواء أكانت معتقدات تقليدية أم معتقدات شخصية بحتة .

ومع ذلك فالحاجة إلى الاستقلال عن المعتقدات آخذة فى الزيادة ، ولا يعنى هذا أن الشعر المتوارث الذى كانت تدخله المعتقدات فى يسر سيصبح عتيقًا باليًا ، وإنما يعنى أن القراءة السليمة له ستصبح أشق وأصعب ، وستتطلب من القارئ مجهودًا خياليًا أكبر ، وصفاء نفسيا أوفر .

ويجدر بنا أن نميز هنا بين نوعين من المواقف ، فهناك كثير من المواقف والمشاعر كانت تدعمها فى الماضى معتقدات بطلت اليوم ، ولكن هذه المواقف والمشاعر فى مقدورها أن تستمر بعد زوال تلك المعتقدات ، وذلك لأن لها دعامات أخرى غير هذه المعتقدات وأكثر طبيعة منها ، دعامات تنبع مباشرةً من ضرورات الحياة ، وستظل هذه المواقف والمشاعر باقية كما كانت من قبل وبمقدار ما تنجو

من تشويه المعتقدات التى تجمعت حولها يكون بقاؤها ، ولكن هناك مواقف أخرى هى إلى حد كبير نتاج للمعتقدات ولا أساس لها سوى هذه المعتقدات ، مثل هذه المواقف ستزول إذا استمرت هذه التغيرات فى طريقها ، وباختفائها ستختفى بعض أنواع الشعر مثل شعر الورع والتقوى الذى لا يرقى إلى مراتب الجودة العليا ، كذلك نشاهد أنه بزيادة وضوح العلاقة بين التفكير والانفعال سيفقد بعض الأدب - الذى كثيرًا ما قدرناه قدرًا عاليًا - جزءًا من أهميته مثل الأجزاء التأملية فى كتابات دستويفسكى - إلا من ناحية قيمته التاريخية فى تطور العقل ، ولعل كون دوستويفسكى ينتمى إلى عصرنا هذا هو الذى أدى به إلى الصراع مع مشكلة التعارض بين الفكر والانفعال ، إن أى شاعر اليوم - يضاهى فى نزاهته وأمانته كبار شعراء الماضى - لمجبر على معاناة هذا الصراع بين الفكر والإحساس بدرجة لم يعرفها الشعراء فى الماضى .

وقد سئل حديثًا رائد من رواد البحث الحديث عن أصول الثقافة عما إذا كان لعمله هذا علاقة بالدين ؛ فكان جوابه إن لعمله علاقة بالدين ولا شك ، ولكنه أضاف قائلاً إن مهمته الآن لا تتعدى « تصويب المدافع » فقط . ويمكننا أن ندلى بالجواب نفسه فيما يتعلق بالثمار المحتملة للتقدم الحديث فى علم النفس ، وليس هذا فى ميدان الدين وحده وإنما هو فى كل معتقداتنا المتوارثة عن أنفسنا ، وفى كثير من الدوائر نرى ميلاً إلى الاعتقاد بأن سلسلة الهجمات على الآراء المتوارثة التى بدأت ربما (بجاليليو) وبلغت حدها الأقصى (بداروين) قد وصلت إلى أبعد ما يمكنها الوصول إليه (بأينشتين) و (أدنجتون) ، وتتنبأ هذه الدوائر بفتور المعركة ، ولكن هذه نظرة يبدو فيها تفاؤل مبالغ فيه ، ذلك أن أشد العلوم خطرًا لم يتعد فى اكتشافاته مرحلة البداية ، ولا أقصد هنا التحليل النفسى أو مذهب السلوكية فحسب وإنما كذلك العلم الذى يشمل هذين الموضوعين .

ومن المحتمل جدا أن خط هندنبرج الذى تراجعت إليه تقاليدنا للاحتماء به إثر ضربات القرن الماضى سينسف فى المستقبل القريب ، وإذا تم ذلك فمن المتوقع أن نشاهد فوضى عقلية لم ير لها الإنسان مثيلاً من قبل ، وحينئذ سنضطر إلى أن نلجأ إلى الشعر كما تنبأ (ماثيو أرنولد) ، فالشعر فى مقدوره أن ينقذنا ، لأنه وسيلة من

الوسائل التى يمكننا بها أن نتغلب على الفوضى ، ولكنا نتساءل : هل فى استطاعة الإنسان أن يقوم بعملية التكييف اللازمة ؟ هل فى استطاعته أن يفك العقدة التى تربط الشعر بالعقائد ، تلك العقائد التى تسلب الشعر نصف قوته الآن وستسلبه قوته كلها حينئذ ؟ إن هذا سؤال آخر كبير لا يتسع لمعالجته هذا المقال .

المؤلف فى سطور :

آى . ايه . ريتشاردز Ivor Armstrong Richards

- ١٨٩٣ : ١٩٧٩

- أحد مؤسسى النقد الأدبى الحديث ، صدر أول كتاب له عام ١٩٢٣ بعنوان «معنى المعنى» (بالاشتراك مع سى . ك . أوجدن C.K.Ogden) ثم تبعه كتاب «مبادئ النقد الأدبى» (١٩٢٤) ثم «العلم والشعر» (١٩٢٦) و«النقد العملى» (١٩٢٩) .

- كان إنجازه الرئيسى اختراع طريقة لتحليل اللغة ، وخاصة اللغة الأدبية .

- كان من أهم محاضرى كمبردج فى عشرينيات القرن العشرين عن الرواية المعاصرة ونظرية النقد والنقد العملى وصمويل تيلور كوليردج .

- نشر عدة مجموعات شعرية ومسرحيات ، وظل منتجًا طوال حياته التى أنهاها بجولة محاضرات فى الصين وهو فى السادسة والثمانين من العمر .

المترجم فى سطور:

محمد مصطفى بدوى :

ولد بالإسكندرية فى ١٩٢٥ وتخرج فى كلية الآداب بجامعتها فى ١٩٤٦ ، ثم حصل على درجتى الليسانس والدكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعة لندن فى ١٩٥٤، اشتغل بعدها بتدريس الأدب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية. قام بتدريس الأدب العربى الحديث بجامعة أكسفورد بإنجلترا. حاز زمالة كلية سانت أنطونى بأكسفورد فى ١٩٦٧ ، وفاز بجائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربى (بالاشتراك) فى ١٩٩٢. أنشأ وشارك فى تحرير «مجلة الأدب العربى» الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٧٠).

من الكتب التى ألفها بالعربية: رسائل من لندن - شعر (١٩٥٦)، وكولردج (فى سلسلة نوابغ الفكر الغرب) (١٩٥٨)، ودراسات فى الشعر والمسرح (١٩٦٠)، ومختارات من الشعر العربى الحديث (١٩٦٩) وأطلال - شعر (١٩٧٩)، وفيليب لاركين - مختارات شعرية ودراسة (١٩٩٨)، وقضية الحداثة ... فى النقد الأدبى (١٩٩٩).

ومن الكتب التى ألفها بالإنجليزية: كولردج بوصفه ناقدا لشكسبير (١٩٧٣) ، ودراسة نقدية للشعر العربى الحديث (١٩٧٥)، وخلفية شكسبير (١٩٨١)، والأدب العربى الحديث والغرب (١٩٨٥)، والمسرحية العربية الحديثة فى مصر (١٩٨٧) وبداية المسرح العربى الحديث (١٩٨٨)، والموجز فى تاريخ الأدب العربى الحديث (١٩٩٣). وقام بتحرير المجلد الخاص بالأدب العربى الحديث فى سلسلة تاريخ كمبردج للأدب العربى (١٩٩٢).

ومما ترجمه إلى الإنجليزية: قنديل أم هاشم ليحيى حقى (١٩٧٣)، والسلطان الحائر وأغنية الموت لتوفيق الحكيم (١٩٧٧)، وسارة لعباس محمود العقاد (١٩٧٨)، واللص والكلاب لنجيب محفوظ (١٩٨٤).

ومما ترجمه إلى العربية: الإحساس بالجمال لجورج سانتيانا (١٩٦٠)، والعلم والشعر لرتشاردز (١٩٦٠)، والحياة والشاعر لستيفن سبندر (١٩٦٠)، والشعر والتأمل لروزتريفور هاملتون (١٩٦٣)، ومبادئ النقد الأدبى لريتشاردز (١٩٦٣)، والفكر الأدبى المعاصر لجورج واطسون (١٩٨٠)، ومكبث لشكسبير (٢٠٠١).

المراجعان فى سطور :

سهير القلماوى :

ولدت فى القاهرة فى ٢٠ يوليو ١٩١١ وتوفيت فى ٤ مايو ١٩٩٧ .

تلقت تعليمها فى كلية البنات الأمريكية ، وكانت أول فتاة تلتحق بالجامعة المصرية ، عام ١٩٢٩. كما كانت أول فتاة تحصل على الماجستير من جامعة السوربون بباريس ثم الدكتوراه فى الأدب ١٩٣٧ - ١٩٤١

وأول سيدة ترأس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

وأول سيدة تحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٧٧

شاركت فى الأنشطة الثقافية والفنية والاجتماعية بعضوية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، ولجنتى الفنون الشعبية وثقافة الطفل ، ونادى القصة ، وجمعية الآدباء .

كما عينت رئيسة مجلس إدارة المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وفى ظل رئاستها أقيم معرض القاهرة الدولى الأول للكتاب .

من أهم أبحاثها ومؤلفاتها :

أزمة الشعر ، وأحاديث جدتى ، والمرأة عند رفاعة الطهطاوى ، وألف ليلة وليلة ، وأدب الخوارج ، وفى النقد الأدبى ، والشياطين تلهو ، وثم غربت الشمس .

من أهم ترجماتها :

قصص صينية لبيرل بك ، وعزيزتى اللوليتا ، ورسالة أبون لأفلاطون ، غير عشر مسرحيات شكسبير ، وأكثر من عشرين كتابا فى مشروع ألف كتاب .

لويس عوض :

ولد فى المنيا فى صعيد مصر عام ١٩١٥ وتوفى عام ١٩٩٠

حصل على الدكتوراه فى الأدبين الفرنسي والإنجليزى ، وكان أول مصرى يرأس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية الآداب جامعة القاهرة . عمل فى إدارة المؤتمرات بمنظمة الأمم المتحدة فى الخمسينيات ، وانضم إلى هيئة تحرير صحيفة الأهرام عام ١٩٨٣ ، حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٨

ومن أهم ترجماته :

١- نصوص النقد الأدبى (اليونان).

٢ - ثلاثية أوريست لاسخيلوس .

من أهم أبحاثه ومؤلفاته :

١ - ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية

٢ - الفنون والجنون فى أوروبا .

٣ - تاريخ الفكر المصرى الحديث .

٤ - دراسات فى الحضارة .

٥ - على هامش الغفران .

٦ - مقدمة فى فقه اللغة العربية .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومــى للترجمــة مشـروع تنميــة ثقافيــة بالدرجــة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التــوازن بين المعـارف الإنســانيــة فى المجـالات العلمــيــة والفنيــة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر ألن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

-٣٨	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
-٣٩	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
-٤٠	قصائد حب	أن سكستون	محمد عيد إبراهيم
-٤١	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
-٤٢	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
-٤٣	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
-٤٤	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
-٤٥	التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	أحمد محمود
-٤٦	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
-٤٧	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
-٤٨	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
-٤٩	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
-٥٠	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
-٥١	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	محمد أبو العطا
-٥٢	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
-٥٣	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
-٥٤	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
-٥٥	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
-٥٦	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
-٥٧	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
-٥٨	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
-٥٩	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
-٦٠	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
-٦١	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهرى
-٦٢	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
-٦٣	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
-٦٤	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض .
-٦٥	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
-٦٦	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
-٦٧	مختارات	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
-٦٨	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
-٦٩	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
-٧٠	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
-٧١	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
-٧٢	السياسى العجوز	ت . س إليوت	فؤاد مجلى
-٧٣	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
-٧٤	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى
-٧٥	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
-٧٦	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	سمية رمضان

١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	نخبة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغيرعن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل ألكسندر وفنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب	جون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وأخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القيمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال	ريشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧-	خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وألان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبو غدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق	ميغيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترويايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. لينتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	الفين كرنان	بدر الديب
١٨٩-	العمى والبصيرة	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
١٩٣-	عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محمود محى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى
٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردبا ديف بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينر	مصطفى إبراهيم فهمى

٢٣٣- فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزي (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادي	روبين فيرين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعربي مدبولي أحمد
٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلارافر – رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١- في انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبري محمد حسن عبدالنبي
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفي بروفنسال	علي عبدالروف اليمبي
٢٤٤- الغليان	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	توفيق علي منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	علي إبراهيم منوفي
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوي
٢٤٨- حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	علي بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومي
٢٥٤- الفلسفة	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أفلاطون	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	جون جريبن	علي يوسف علي
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلي	لويس عوض
٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧- فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكي
٢٦٨- ديوان شمس تبريزي (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية	توماس سي. باترسون	شوقي جلال

٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	فرانك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وأخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوريبيدس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وأخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بابينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جونز	ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

-٢١١	مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	فاطمة إسماعيل
-٢١٢	روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	أسعد حليم
-٢١٣	أمثال فلسطينية	خايير بيان	عبدالله الجعيدى
-٢١٤	الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
-٢١٥	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
-٢١٦	محاكمة سقراط	أ.ف. ستون	نسيم مجلى
-٢١٧	بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
-٢١٨	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
-٢١٩	صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
-٢٢٠	لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
-٢٢١	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	نخبة من المترجمين
-٢٢٢	وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
-٢٢٣	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
-٢٢٤	اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
-٢٢٥	عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
-٢٢٦	المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
-٢٢٧	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
-٢٢٨	يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
-٢٢٩	رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
-٢٣٠	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
-٢٣١	عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
-٢٣٢	القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
-٢٣٣	الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
-٢٣٤	لقطات من المستقبل	أرثر.س كلارك	مصطفى فهمى
-٢٣٥	عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
-٢٣٦	متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صابر
-٢٣٧	فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
-٢٣٨	نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
-٢٣٩	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
-٢٤٠	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
-٢٤١	قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
-٢٤٢	سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
-٢٤٣	العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
-٢٤٤	الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
-٢٤٥	الركض خلف الزمن	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
-٢٤٦	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
-٢٤٧	الصبية الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
-٢٤٨	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
-٢٤٩	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورات بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وأمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنيبرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	نخبة	البراق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩-	ملك فى الحديقة	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور

-٣٨٩	من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
-٣٩٠	الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	عثمان مصطفى عثمان
-٣٩١	الحافلة الليلكية	مايف بينشى	منى الدروبى
-٣٩٢	مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
-٣٩٣	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
-٣٩٤	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
-٣٩٥	آلام سياوش	إسماعيل فصيح	سليم حمدان
-٣٩٦	السافاك	تقى نجارى راد	محمود سلامة علاوى
-٣٩٧	نيتشه	لورانس جين	إمام عبدالفتاح إمام
-٣٩٨	سارتر	فيليب تودى	إمام عبدالفتاح إمام
-٣٩٩	كامى	ديفيد ميروفتس	إمام عبدالفتاح إمام
-٤٠٠	مومو	مشيائيل إنده	باهر الجوهرى
-٤٠١	الرياضيات	زيادون ساردر	ممدوح عبد المنعم
-٤٠٢	هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ممدوح عبدالمنعم
-٤٠٣	ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	عماد حسن بكر
-٤٠٤	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
-٤٠٥	إيزابيل	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
-٤٠٦	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
-٤٠٧	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	طلعت شاهين
-٤٠٨	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
-٤٠٩	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
-٤١٠	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
-٤١١	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
-٤١٢	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	نخبة
-٤١٣	أغنيات المنفى	ناظم حكمت	محمد البخارى
-٤١٤	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
-٤١٥	صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	أحمد كامل عبدالرحيم
-٤١٦	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	مصطفى بدوى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩١٢٠ / ٢٠٠٢





Principles of Literary Criticism
Science and Poetry
I.A. Richards

يضم هذا المجلد كتابين مختلفين من تأليف الناقد الشهير أ. أ. رتشاردز هما «مبادئ النقد الأدبى» و«العلم والشعر».

ففى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» لا يعالج من الأدب غير الشعر تقريباً، وإن كان يشمل الشعر المسرحى فى التراجيديا، وهو بذلك يعتبر امتداداً للتراث التقليدى فى النقد ابتداءً من أرسطو؛ فلم يظهر الاهتمام الجاد بالرواية إلا فى العقد الثانى من القرن العشرين.

أما كتابه «العلم والشعر» فإنه ينطلق من تساؤل عن حقيقة الأمر، وكيف سيتأثر الشعر ذاته بالعلم؟ وللإجابة عن هذا السؤال يحاول أن يحدد ماهية الشعر، ويستكشف الأسباب التى تدعونا إلى الاعتقاد بأن الشعر ذو قيمة حقيقية، وفى سبيل ذلك يدرس التجربة التى يمر بها القارئ حين يقرأ قصيدة ما.



تصميم: وائل أحمد